# OPERE

DI

# G. G. WINCKELMANN

PRIMA EDIZIONE ITALIANA

COMPLETA

*TOMO VI.*

PRATO

PER I FR. GIACHETTI

MDCCCXXXI.

# PREFAZIONE

DELL'

# AVV. CARLO FEA

## AL TERZO VOLUME

## DELLA SUA EDIZIONE

## DI WINCKELMANN

*Non sarebbe stata necessaria una nuova prefazione a questo terzo Tomo, se nel mentre che io stava per cominciarne la stampa non avessi dovuto mutare l' idea, che mi era prefissa, di ciò, che avea da contenervisi. Venne allora opportunamente al signor cav. de Azara la traduzione francese fatta in Parigi delle Osservazioni del nostro Autore sull' Architettura degli antichi, delle quali più volte si è fatta menzione nel primo Tomo. Facendo queste come la terza parte della* Storia delle Arti del Disegno, *che nei due Tomi già dati manca affatto, eccettuate alcune osservazioni fatte di passaggio sopra qualche fabbrica, si è creduto bene di tradurle in nostra favella, e qui metterle in principio del Tomo, come più vicine alla storia delle altre due arti Scultura e Pittura. Furono scritte dall' Autore l' anno 1760., ampliate nel seguente,*

*e pubblicate a Dresda in 4°. Egli le accrebbe anche più nel 1762., a segno di compiacersi che fossero per essere la miglior opera, che fin a quel tempo avesse prodotta (1). Sono, a dir vero, di molta importanza, piene di quello stesso fondo di erudizione, che l' Autore ha profuso nel rimanente: e vi sono sparse molte belle, e nuove ricerche, ed osservazioni, che non si trovano in altri scrittori, che hanno trattato la materia per lo più superficialmente, o da semplici architetti. Nel tradurle non mi sono fidato della versione, che ho trovata piena di errori, e trascuratissima in ogni genere; ma le ho rincontrate esattamente coll' originale tedesco. Per il resto ho fatto come nei due primi Tomi; esaminando cioè gli autori citati, e rincontrando quasi tutti i tanti monumenti esistenti in Roma, dei quali vi si parla. Così ho anche emendato nel testo que' molti errori, che mi parevano di penna, o sviste rimediabili; ed ho corretto nelle note quelle cose, che poteano meritarlo, o le ho illustrate con delle osservazioni, che non dovrebbero essere fuor di proposito.*

*Fra le altre cose, che l' Autore prese ad illustrare, vi sono anche le fabbriche della città di*

(1) Così scriveva al sig. Usteri in una lettera in data dei 15 Ottobre 1762. tra le sue stampate. Non so che poi sia stato di quelle giunte. C. F.

*Posidonia, detta poi Pesto, nel golfo di Salerno, delle quali scrisse ciò, che gli parve di aver osservato sulla faccia del luogo, forse in fretta, o notando in carta poco attentamente. Io ho avuto il vantaggio pregiabilissimo di potermi approfittare dell' opera magnifica del ch. padre Paoli intorno a quelle ammirabili fabbriche, da cui ho potuto ricavare notizie più sicure, e precise della forma degli edifizj, che ho accennate in piè di pagina; ed anche le stampe in rame, che si danno in fine. Ma siccome il sentimento del dottissimo scrittore di quell' opera è diverso da quello di Winckelmann riguardo all' ordine dell' Architettura, credendole questi lavoro di greci artisti, e quegli opera di etruschi in tempi antichissimi; pensai di accennare nelle note questa nuova opinione; ma nel tempo stesso motivai all' Autore di essa alcuni dubbj, che allora mi si affacciarono alla mente, per rispondere ai quali egli si compiacque di scrivere una lettera a me diretta, che ho inserita nel Tomo (2). Oltre l' essere questa scritta con quella facondia propria di lui, viene a supplire in varie cose la storia per ciò, che s' appartiene ai popoli orientali, agli Ebrei in ispecie, e agli Egiziani; e vi so-*

(2) Noi la daremo fra le aggiunte nel tom. II. di questa edizione. E. P.

*no sparse delle buone erudizioni, e qualche nuova opinione plausibile. Il punto principale della controversia però non mi è paruto a segno deciso da dovermi rimuovere dalle proposte difficoltà; che anzi avendo in seguito trovato nuove prove di fatto per gli edifizj, e nuovi lumi di storia, con quel rispetto, che può compatire l' amicizia contrapposta alla verità, e il merito dello scrittore lodatissimo per tante opere, ho potuto ampiamente sostenere il sentimento di Winckelmann, che è il comune, compendiando una nuova storia della città di Pesto; a norma della quale intendo, che debba interpretarsi tutto ciò, che ho scritto in altri luoghi riguardo all' essere opera degli Etruschi.*

*Precedono a questa lettera*(3) *le Osservazioni di Winckelmann sopra i due tempj, della Concordia, così detto volgarmente, e di Giove Olimpico, amendue a Girgenti, da lui stese sulla relazione del sig. Roberto Mylne, come avvisa in principio di esse, le quali possono considerarsi come un compimento della materia di Architettura. Ho dovuto contentarmi di tradurle sulla versione francese inserita in fine delle suddette Osservazioni sull' Architettura, e in fine della pri-*

(3) Noi le daremo in seguito del presente opuscolo in questo volume medesimo, dopo quelle aggiunte delle quali parla l' Autore nella nota 1. E. P.

*ma parte delle sue lettere pubblicate in francese dallo stesso editore; perchè non mi è riuscito di trovare quel Tomo della Biblioteca delle Scienze, e Belle Arti stampata in Lipsia in lingua tedesca, nel quale Winckelmann le avea fatte divulgare. Ciò non ostante si troverà, che la mia traduzione è più uniforme alla mente dell' Autore, perchè fatta secondo i termini dell' arte sovente non osservati, o confusi dal traduttor francese: e vi ho aggiunta inoltre una descrizione assai più minuta, e interessante della fabbrica del primo Tempio, colle sue Tavole in rame, che può vedersi in fine di questo Tomo al numero di esse.*

*Le lettere sulle scoperte d' Ercolano, e di altri luoghi, che furono promesse nella prefazione al primo Tomo, tengono qui il quarto luogo* (4). *Winckelmann le scrisse in italiano da Roma al consiglier Bianconi, autore delle lettere sopra Cornelio Celso, mentre stava in Dresda, affinchè partecipasse le notizie antiquarie, che vi andava dando, al principe reale Federico Cristiano, e all' augusta sua sposa Maria Antonia Valburga. Venuto a Roma il Bianconi, le fece*

(4) Noi le daremo nel susseguente volume VII. insieme con altre lettere dirette dall'Autore ad altri sullo stesso soggetto. E. P.

*pubblicare nell' Antologia Romana l'anno* 1779. *toltane prima quella parte, che non interessava il pubblico, o troppo offendeva qualche letterato, ed altri; e messe insieme tutte le cose sparse in varie lettere, che potevano ridursi a certi articoli. Dall' italiano furono tradotte in tedesco dal signor Dassdorf custode della biblioteca Elettorale di Dresda; e dal tedesco in francese. Non posso dir cosa alcuna della prima traduzione, che non ho veduta; ma da quanto rilevo dalla seconda, il signor Dassdorf vi ha commessi molti errori, ed ha saputo far sue quasi tutte le notarelle, che vi erano state poste nell' Antologia. Dell' editore, e traduttor francese poi, che diremo? Che egli vi ha moltiplicati gli errori, e le storpiature; e che per farsi un merito singolare vanta nella sua prefazione di darle tutte intiere per la prima volta: mentita solenne, che si palesa da per sè stessa con una semplice occhiata a quelle date nell' Antologia, nella quali non vi è una parola di meno. E certamente le avrebbe date assai diverse, e più lunghe, se le avesse date tutte intere. Gli originali stessi dell' Autore gli ho veduti io per cortesia del chiarissimo signor abate Amaduzzi, il quale ebbe parte nel pubblicarle nell' Antologia, e vi fece le note, che accennai. Io solo dunque posso assicurare con verità il leggitore di averle attentamente collazionate colle stampate in*

*quel giornale. Con questo mezzo ho potuto reintegrare qualche parola, e qualche passo confuso dall' editore, o lasciato per inavvertenza; siccome vi ho emendate anche molte parole, o nomi scorrettamente scritti dallo stesso Winckelmann, o cangiati con altri. Nelle note ho corretta qualche sua opinione: altre ne ho rischiarate, o confermate; e vi ho supplite molte notizie per dare il più che si poteva d' interessante in quella materia. Si noti peraltro, che le notizie date in esse da Winckelmann, non sono tutte nuove tra le sue opere; avendone inserite egli stesso alcune, variate in piccole cose, nella* Storia dell'Arte, *quali sono quelle fra le altre che riguardano i bronzi, e le pittore del museo Ercolanese.*

*Poco dirò della mia dissertazione sulle rovine di Roma, che viene appresso alle lettere* (5); *essendomi nel principio di essa spiegato abbastanza intorno al motivo di farla. Non ho inteso di dare un' opera voluminosa, e compita, come avrei potuto; ma un cenno soltanto della storia della città, e delle sue fabbriche, e d' altri antichi monumenti dell' arte nella serie di tanti secoli fino al presente, delle quali si è finora general-*

(5) Si troverà fra le aggiunte, che formano corredo a questa nostra edizione nel vol. XI. E. P.

*mente restati al bujo ; e di abbattere tanti pregiudizj ripetuti inconsideratamente anche dai più accreditati libri d' antiquaria , e molto più dal volgo .*

*Nell' indice dei rami assai copioso* (6) *ho cercato di unire insieme tutto ciò, che se ne è detto nell'opera, e di supplire di altre riflessioni, alcune delle quali servono per correggere , o per meglio spiegare ciò, che si è scritto in altri luoghi meno esattamente. Sopra tutto ho avuto in mira di far nuove osservazioni sopra le tanto vantate arti , e fabbriche degli Etruschi nell' Etruria , in Roma , e altrove ; e di far vedere , che erano opere de' Greci , o che dai Greci aveano imparato gli Etruschi I rami sono aggiunti , fuorchè la Tavola XVI. data da Winckelmann, sebbene per un fine , che mi sembra insussistente .*

*Seguono a questo vari altri indici: dei monumenti illustrati, o nominati nell' opera , molti de' quali di nuovo ho rincontrati per maggior sicurezza , secondo l' ordine dei luoghi ove sono,*

(6) Il nostro molto più copioso per numero , e per osservazioni dei più celebri annotatori di Winckelmann si troverà nel vol. XII. ed ultimo unitamente all' Indice generale delle materie , a quello degli autori citati , delle edizioni dei medesimi , e con quello degli autori corretti. E. P.

*o dove erano nel tempo , che si è fatta l' edizione, a comodo principalmente dei viaggiatori , e degli artisti , coll' aggiunta di qualche correzione : degli autori lodati, spiegati, criticati , o difesi : delle edizioni più interessanti usate; e in fine delle materie, che ho procurato di tessere il più, che ho saputo , copioso , ragionato, e comodo agli artisti, e ai letterati ; combinandole anche in maniera da togliere qualche equivoco tra i varj luoghi, ove si è parlato della stessa cosa.*

*Mi veniva suggerito di dare in ultimo un saggio delle traduzioni degli altri editori sì italiani, che francesi tanto delle opere inserite in questo Tomo, quanto della* Storia dell' Arte *per rendere al paragone più apertamente convinti della loro inesattezza , e trascuraggine . A prima vista non pare inutile il consiglio: a rifletter però , che nulla ne sarebbe importato ai leggitori di questa edizione; e che se taluno dubita delle mie asserzioni può facilmente avverarle con un leggiero rincontro, fatto già da taluno per privato impiego quasi generale; ho deliberato di sbrigarmene col ripetere animosamente ciò, che diceva s. Girolamo al suo proposito*(7): veterem editionem nostrae translationi compara ; et liquido pervidebis quantum distet inter verita-

(7) *Epist. 49. ad Pammach. oper. Tom. I. col.* 233. *in fine.*

tem, et mendacium. *Sarà piuttosto utile l'aggiunta, che vi ho posta, delle mie sviste; delle cose, che di nuovo ho notate nell'opera dell'Autore; e di qualche nuova erudizione, che mi si è presentata dopo la stampa: lusingandomi, che per altri errori, che vi siano trascorsi, vorrà il cortese lettore o emendarli da sè, o condonarli in una edizione intrigatissima, e per tante cose difficilissima a rendersi pienamente esatta; quantunque siasi nell'angustia del tempo praticata ogni diligenza, e non siasi risparmiata fatica, e spesa per farla non una semplice traduzione, ma un originale.*

*Dopo tutto ciò io resto col vivo desiderio di poterla migliorare sempre più, di rivederla da capo a fondo nuovamente, e di poterne dare con maggior comodo una nuova edizione, che per quanto sarà possibile soddisfi a me, al pubblico, e alla dignità dell' argomento.*

# OSSERVAZIONI

## SULL' ARCHITETTURA

### DEGLI ANTICHI

# PREFAZIONE

## DELL' AUTORE.

Sono già passati due anni da che ho promesso al pubblico alcune mie osservazioni sulla Storia dell' Arte, e principalmente su ciò, che riguarda la scultura degli antichi, e dei Greci in ispecie (1). Avrei potuto certamente divulgarle più presto, ma il lettore ed io abbiamo tratto vantaggio da questo ritardo. Avendo in quel frattempo intrapreso di far la descrizione del gabinetto delle gemme intagliate del signor barone di Stosch a Firenze (2), mi trovai necessitato di far di nuovo molte ricerche, alle quali ho posto maggior attenzione, che non avevo fatto per l' innanzi. Quest' opera, che ho scritta in lingua francese (3), è stata stampata in Firenze; ma la prefazione, e l' indice delle materie in Roma. Essa, oltre queste due parti, è di seicento pagine in 4°. Finito un tal lavoro, prendendo a rivedere la detta Storia, m' accorsi

(1) Vedi la prefazione degli Editori Viennesi al *Tom. I. pag. XXII.* E. P.

(2) Winckelmann scrisse questa descrizione negli anni 1757. e 1758. F.

(3) Vedi *loc. cit. pag.* XCIV. E. P.

di avervi omesse molte cose necessarie, e anche qualche prova essenziale: il che mi obbligò a formarne un sistema diverso (4). Oltracciò ho fatto fare qualche nuovo disegno, che si sta incidendo: ed ecco i motivi, che hanno cagionato un simile ritardo.

Le Osservazioni sull' Architettura degli Antichi, che ora do alla luce, sono state accresciute medianti le ricerche da me fatte nello spazio di cinque e più anni sì in Roma, che in altre città d' Italia; e sopra tutto per quella parte, che riguarda le arti: ricerche, alle quali per modo speciale ha contribuito l' eminentissimo cardinale Alessandro Albani, il più grande antiquario e conoscitore, che vi sia stato giammai (5).

Coloro che avranno studiato le antichità, e saranno forniti delle necessarie cognizioni, po-

(4) Vedi la mia prefazione al detto Tomo, *pag. XXXVII. segg.* C. F.

(5) Vedi la prefaz. degli Edit. Viennesi *Tom. I.* a *pag.* LXXXVIII. *not.* 86 L' Editore, o Traduttor Francese di quest' opera, il quale, forse per onore della sua nazione, ha voluto qui nel testo aggiugnere Clerisseau al card. Albani, quasi che avesse anch' egli somministrate delle notizie al nostro Autore per queste Osservazioni sull' Architettura, citando in piè di pagina il commercio letterario dello stesso Winckelmann con quell' architetto, avrà equivocato colle osservazioni fatte dal medesimo sulla prima edizione della *Storia dell' Arte*, delle quali parla Winckelmann nelle citate lettere; non di altre per quest' opuscolo. C. F.

tranno egualmente che un architetto portar giudizio intorno a quelle cose, che io sono per esporre; e si può qui applicare ciò che disse Aristotele (6) degli Spartani: Sanno giudicare del canto, e delle composizioni in musica, quantunque non ne sappiano i principj. Intendo però discorrere delle cognizioni che si richieggono per li professori dell' arte. Peraltro non è meno necessario avere certe notizie dell' Architettura, e d' aver fatte delle ricerche sopra quest' arte, che l' avere delle idee esatte e precise della pittura e della scultura. Si prova che al vedere gli antichi edifizj nasce in noi il desiderio di applicarvisi più particolarmente.

Pare cosa strana che varj antichi monumenti d' Architettura, come sono quei di Possidonia, o Pesto, nel golfo di Salerno, de' quali avrò occasione di trattar più volte in queste Osservazioni, pare strano, dico, che questi monumenti non abbiano richiamata l' attenzione di coloro, che erano capaci di ammirarli, e di descriverli. Cluverio, il quale ha fatto il viaggio di Pesto e dell' Italia tutta, e ogni cosa ha esaminata con esattezza, non dice se non poche cose delle rovine di quella città (7); e gli altri scrit-

(6) *Politic. lib.* 8. *cap.* 5. *oper. Tom. III. pag.* 607. *A.*

(7) *Italia ant. lib.* 4. *cap.* 14. *Tom. II. pag.* 1255., e *Introd. in univ. geogr. lib.* 3. *cap.* 30.

tori, che hanno data la descrizione del regno di Napoli, con egual brevità ne hanno parlato. Si è cominciato a discorrerne da dieci anni a questa parte, dopo che alcuni Inglesi andarono a visitarle. Il sig. conte Gazola piacentino (8), comandante dell'artiglieria del re delle due Sicilie, ha fatto disegnare con molta diligenza quattr'anni sono gli edifizj di Pesto, che al presente s'incidono in rame (9). Nel 1756. il ba-

(8) L'autore lo avea detto di Parma. F.

(9) A questo solo conte Gazola devesi la gloria di aver messe in vista al mondo letterario le antichità di Pesto. Molto prima di quello, che suppone qui l'Autore, aveva incominciato a lavorarvi quell'insigne amatore delle belle arti. Il Mazocchi il quale stampò nel 1754. le sue osservazioni sopra Pesto in appendice alla sua esposizione delle Tavole Eracleensi, *pag.* 499. promise fin d'allora i disegni dal medesimo fatti fare. Veggasi il ch. padre Paoli, che gli ha pubblicati ultimamente colle sue dotte dissertazioni, delle quali molto ci gioveremo in appresso, alla *dissertazione* 1. *n.* 1. *e segg.* Dal signor Major fu data a luce un'opera intorno alle medesime antichità in lingua inglese, e contemporaneamente in francese, in Londra nel 1768. in foglio; ma le misure e proporzioni delle fabbriche sono generalmente molto diverse dal vero, e difettose per altri riguardi; siccome poco appaganti ne sono le spiegazioni. Vedi anche la prima nota dell'Editore Francese alle Osservazioni del nostro Autore sul tempio di Girgenti, che si aggiungono qui appresso in fine (*nell' Ediz. romana*) delle Osservazioni sull'Architettura. C. F.

Sopra il conte Gazola, e sopra i suoi lavori relativi alle antichità della Magna Grecia leggasi l'interessantissima lettera di Barthelémy al conte di Caylus nel di lui primo viaggio in Italia. E.

rone Antonini (ora in età d' anni 78., fratello dell' autore dell' eccellente dizionario italiano e francese in due volumi in 4°.) pubblicò in Napoli una descrizione della Lucania (10); ed erasi proposto di parlare delle rovine di Pesto, che si trovano in quelle parti. Si era portato a tale effetto più volte sulla faccia del luogo, come egli stesso mi ha detto, possedendovi alcuni beni; ma le notizie, che aveva scritte, erano sì mal digerite, e confuse, che i fogli, che le contenevano, dovettero essere ristampati; e il signor marchese Galiani napolitano dovette dargli una certa direzione intorno alla maniera di contenersi. Nulladimeno vi è restato un grande abbaglio, pretendendovisi, che la città di Pesto avesse una forma circolare, quando anzi è tutto all' opposto; perocchè il recinto delle mura forma un quadrato perfetto (11). Chi vorrà prendersi il piacere di confrontare ciò che nelle seguenti Osservazioni io sono per dire degli edifizj di quella città colle notizie da-

(10) L' opera dell' Antonini fu stampata nel 1745. colle stampe del Gessari. È vero che l' accrebbe di molte parti nel 1756.; ma senza variar data. Quanto all' età sua, ei nacque alli 4. di gennajo del 1683. Ved. Soria, *Mem. storico-crit. degli scritt. napol. Tom. I. pag.* 42. C. F.

(11) La forma della città di Pesto se non è rotonda, non può dirsi neppur quadrata. Veggasene la figura, che diamo appresso (Tav. CLXXVIII. N. 387.) C. F.

tene in quest' opera, si accorgerà facilmente quanto siano esse mancanti ed incomplete.

Tutte le mura, che formano il quadrato della città di Pesto, situata un miglio e mezzo di Italia lontano dal lido del golfo di Salerno, colle quattro porte, si sono conservate intiere (12). Sono fabbricate di grandissime pietre (13) tagliate in quadro, o bislunghe, unite insieme senza calce; ed ogni pietra all' esterno è a sei facce in forma di diamante. Nella sommità vi sono a certe distanze delle torricelle rotonde. In questo recinto, nel centro dell' antica città, si veggono gli avanzi di due tempj, e di un altro pubblico edifizio, il quale è stato o una basilica, o una palestra, o un ginnasio (14). Sono questi senza contrasto i più antichi monumenti, che esistano della greca architettura (15);

(12) Una gran parte delle mura sono rovinate; e in qualche luogo ne restano appena i vestigj. La porzione che si conserva, è ben considerabile, e fa vedere una magnifica costruzione. Delle porte una sola ve ne è rimasta, qual la diamo (Tav. CLXXIX. N. 388.) veduta dalla parte esterna. C. F.

(13) Hanno più di otto, e dieci palmi in lungo, quattro, e cinque in largo; e tre, o quattro di altezza. C. F.

(14) Il lodato P. Paoli, *Dissert.* 5. lo crede un atrio, o edifizio toscano, destinato per uso di commercio, o per trattarvi de' pubblici affari. C. F.

(15) Il P. Paoli prova diffusamente nelle dette sue dissertazioni, che siano opere degli Etruschi in tempi anti-

e col tempio di Girgenti in Sicilia, e il Panteon di Roma sono i meglio conservati (16); avendo uno di que' tempj ancora intero il suo frontispizio nella parte anteriore e nella opposta, e restando in piedi la maggior parte del frontispizio dell' altro tempio.

Tutti e tre gli edifizj sono anfiprostili, vale a dire circondati da un ordine di colonne isolate; ed hanno un portico avanti, e uno addietro (17). Il tempio maggiore, che è il meno

chissimi anteriori a qualunque edifizio, che si abbia dei Greci, è prima ancora che essi conoscessero l' architettura. Vedi anche la di lui dissertazione, o lettera a me diretta (Tom. XI. di quest' edizione). C. F.

Il P. Paoli, che ha accompagnate le figure di questo tempio con delle dotte osservazioni è nell' erronea opinione, che queste fabbriche siano di architettura etrusca, e fa ogni suo sforzo nella sua opera per acquistare a questa sua opinione verosimiglianza e fede. Winckelmann conobbe però fin da principio i veri caratteri di esse, ed oggi che la teoria del P. Paoli è riconosciuta universalmente per falsa, non merita il conto, che ci trattenghiamo più lungamente sopra di ciò. L' opera del P. Paoli è intitolata « Ruine dell' antica città di Pesto, detta ancora Possidonia. Roma, 1784. in fol. F.

(16) Il tempio di s. Sofia in Costantinopoli, di cui parlammo nel *lib.* 12. della *Storia dell' Arte*, nelle note del *cap.* 3. §. 16. è forse il più ben conservato degli antichi tempj; posteriore peraltro di molto alle nominate fabbriche. Può vedersene la descrizione, come è nello stato presente, presso il signor Milizia, *Memorie degli architetti, Tom. I. pag.* 103. *segg. v. Antemio*. C. F.

(17) Questa distinzione di portici è inutile dopo che si è detto, che le tre fabbriche sono tutto intorno circon-

danneggiato, ha sei colonne in amendue i portici, e quattordici per fianco, numerando per due volte quelle degli angoli (18). In simil modo è ornato l'altro tempio di sei colonne tanto nell'aspetto d'avanti, quanto in quel di dietro e di tredici nei lati (19). La cella, ossia l'interno del tempio (20), in ambedue era, secondo

date da un ordine di colonne isolate, vale a dire, da un portico. (Se ne vedano le piante nelle Tavole CLXXX. CLXXXV. CLXXXVIII.) Vitruvio *lib.* 3. *c.* 2. non fa questa distinzione. Non possono poi dirsi anfiprostili, come li dice anche Major *pag.* 27. 30. 31., secondo la propria significazione di questa parola presso Vitruvio *loc. cit.*; dicendosi anfiprostili quei tempj, che hanno soltanto colonne da amendue le fronti, avanti cioè, e dietro. Al più si potrebbero dire peritteri, che secondo lo stesso Vitruvio erano quelli, i quali aveano tanto nell'aspetto d'avanti, quanto in quello di dietro sei colonne per parte, ed ai fianchi undici comprese quelle dei cantoni. Vedi anche le Osservazioni sul citato tempio di Girgenti in Sicilia, che è simile a quei di Pesto. C. F.

(18) Vedi la Tav. CLXXX.

(19) Vedi la Tav. CLXXXV.

(20) Questa parte dei tempj era senza dubbio chiamata *cella*, perchè era piccola in paragone di tutto l'edifizio, i di cui portici, che giravano intorno alla cella, occupavano la parte principale. Noi abbiamo adottato da Perrault, nella sua traduzione di Vitruvio, il termine di *dedans du temple*, che sembra corrispondere a quella parte, che nelle nostre chiese si dice il *coro*. E. F. — Questo è un errore manifesto dell'Annotator Francese; mentre Vitruvio *lib.* 4. *cap.* 3. chiama cella il corpo del tempio, come lo chiama qui bene Vinckelmann, e gli altri scrittori generalmente: e Vitruvio dice lo stesso *cap.*

la regola ordinaria, chiusa con un muro: quella del grande aveva innanzi e dietro un portico particolare, o vestibolo di due colonne all' ingresso, coi pilastri negli angoli; e dentro aveva due ordini di sette colonne per ciascuno, delle quali molte sono ancora in piedi. Alla cella dell' altro tempio non vi è vestibolo se non che nella parte avanti collo stesso numero di colonne che nel precedente(21): dentro la cella medesima, verso il fondo vi è un' eminenza in forma di un quadrilungo, la quale mostra di aver servito forse per un altare (22).

7., parlando della maniera di fabbricare i tempj all' uso toscano; come toscani, o etruschi sono i tempj di Pesto, secondo il detto innanzi. Il coro all' uso nostro corrisponde alla cella piccola, o edicola, di cui parlerò qui appresso, come crede Polleto *De foro rom. lib.* 1. *c.* 3.; o all' adito, come pensa il P. Minutolo *Dissert.* 5. *sect.* 1. *de Templis*, *in supplem. Ant. Rom. Poleni*, *Tom. I. col.* 108. *seg.*; seppure l'edicola non corrisponde piuttosto á quella, che diciamo Confessione, come si vede in tutte le antiche chiese di Roma, ove serve di altare principale. C. F.

(21) Il numero delle colonne è diverso. Due sole ne sono per ciascun vestibolo del tempio grande; e quattro intiere nel vestibolo unico del piccolo, con due mezze colonne ai due pilastri, o cantonate della cella. C. F. Vedansi le citate Tav. CLXXX. CLXXXV.

(22) La sua forma, e la maniera, ond' è circondata di muro, (quale si vede nella citata Tav. CLXXXV.) mi farebbe credere, che fosse stata piuttosto un' edicola, o cappella, ove si teneva l' immagine della divinità, come

Nel tempio grande vi è sopra le colonne del prim' ordine dentro la cella un second' ordine di colonne più piccole, la più parte delle quali sono parimente conservate (23). Tutte queste colonne sono d' ordine dorico scanalate, e non arrivano a cinque diametri d' altezza, come farò vedere nelle Osservazioni (24). Oltracciò non hanno base. Quelle del colonnato del tempio grande hanno verso il capitello due collarini, sopra i quali seguitano le scanalature per la larghezza di due pollici.

La cella dei due tempj è alta tre gradini dal piano del colonnato esteriore del tempio; e questi gradini, come quelli eziandio che girano tutto intorno, sono d' un' altezza straordinaria, siccome dirò più diffusamente nell' opera (25). Per mezzo di essi ascendesi alla cella. I vestiboli, i quali nella loro lunghezza hanno due colonne e un pilastro, come già osservammo, presenta-

si praticò nel tempio di Giove Capitolino, di cui vedasi il Nardini *Rom. ant. lib.* 5. *c.* 15. *pag.* 267., e in altri tempj ancora. Si vede nella stessa forma in tante piante dei tempj segnati negli avanzi della pianta di Roma antica riportati e illustrati dal Bellori, *Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus farnesianis*, *ec.*, e ripetuti da Piranesi *Le antich. rom. Tom. I. Tav.* 2. *segg.* C. F.

(23) Vedasi la Tav. CLXXXI.

(24) Vedi *Capo. I.* §. 35.

(25) *loc. cit.* §. 73.

no tre colonne nella loro profondità (26). Quei della cella del tempio grande sono di quarantadue palmi e mezzo di lunghezza, e ventiquattro palmi di larghezza (27). È da notarsi nel piccolo tempio come cosa particolare, che nel vestibolo la terza colonna da ciascuna parte della profondità posa sul terzo dei gradini, che portano alla cella; e queste due colonne hanno al fondo il toro, oltre il loro zoccolo, o plinto, il quale parimente è d' una forma rotonda (28). Si vede quindi che da' più antichi tempi si usavano colonne doriche con base: il che non è stato osservato fino al presente (29).

(26) Non intendo che cosa voglia qui dire il nostro Autore. O ha confuso i vestiboli dell' uno e dell' altro tempio; o vi si è figurate delle colonne, che non vi sono. Si rivedano le piante (nelle citate Tav. CLXXX. e CLXXXV.) C. F.

(27) Il vestibolo, che può considerarsi per principale, o anteriore, è più lungo dell' altro. Ha di larghezza palmi 42., di lunghezza palmi 28., e poco più. L' altro ha la stessa larghezza, e la lunghezza di circa palmi 17. misurati nell' interno. C. F.

(28) Le colonne di questo vestibolo, come già si è detto (qui avanti *nota* 19.) sono due per parte, e due mezze alle cantonate, o pilastri della cella. Avevano tutte la stessa base rotonda con un toro; e nessuna posava propriamente sui gradini; ma solo le due prime erano poste su di un piano più basso del piano della cella, ove posano le altre. (Si veda la Tav. CLXXXV.) C. F.

(29) Da questa base rotonda il lodato padre Paoli ne ricava uno dei molti argomenti per provare, che que-

Gl' intercolonnj dei tempj non sono d' un diametro e mezzo delle colonne, come Vitruvio prescrive che siano (30); imperocchè il diametro delle colonne del tempio grande è di sette palmi, e cinque ottavi; e gl' intercolonnj hanno otto palmi intieri (31). Conviene altresì notare come cosa particolare, che gl' intercolonnj del colonnato esteriore, che circonda questo tempio, hanno uno spazio quadro incavato alla profondità di circa un dito, il quale occupa tut-

st' architettura non è greca; ma bensì antica etrusca, secondo Vitruvio *lib.* 4. *cap.* 7., che egli spiega, e il quale dà una simil base alle colonne toscane. Io poi aggiungo, che supposta l'antichità di queste fabbriche pestane anteriore agli ordini dell' architettura greca, secondo che sostiene lo stesso P. Paoli nella citata opera, e nella dissertazione (*Tom. XI. di quest'ediz.*) avrebbe errato Plinio, asserendo nel *lib.* 36. *cap.* 23. *sect.* 56., che per la prima volta fosse messa la spira, o base, e il capitello alle colonne del tempio di Diana Efesina, di cui parla il nostro Autore nelle seguenti Osservazioni §. 42. Sarebbe un errore questo di Plinio, come quello, che rileveremo al §. 8.; seppure non volessimo spiegarlo, che intenda parlare dell' architettura greca solamente, nella quale potrebbe darsi, che non fosse ancora introdotta la base e capitello prima di quel tempio: e allora crescerebbe un argomento per confermare quelle fabbriche per etrusche. C. F.

(30) Per la specie di tempio, che dice *picnostilo*, ossia di spesse colonne, che ha la minor distanza negl' intercolonnj. Vedilo *l.* 3. *c.* 2. C. F.

(31) Nelle Tavole V. e VI. date da Major nella citata sua descrizione di Pesto, sono alterate di molto. C. F.

to lo spazio fra il piede delle colonne (32). Le colonne inferiori della cella dello stesso tempio hanno il diametro di cinque palmi e un terzo.

La lunghezza del tempio grande è di trecento ottantasei palmi, la larghezza è di novantasei. La larghezza della cella è di palmi quarantadue e mezzo. La lunghezza del piccolo tempio arriva agli ottantasei palmi, e la larghezza alli cin-

(32) Questo incavo è maggiore, ed agguaglia la profondità di quattro dita; ma non occupa tutto lo spazio fra le colonne. Ingegnosa sembra la spiegazione, che ne dà il P. Paoli *Dissert.* 4. *n.* 12. 13. *pag.* 118. *seg.*, cioè che vi sia stata posta una lastra di marmo, o di bronzo alquanto alta per coprire con decoro e bellezza il pavimento, e dare così un risalto alle colonne, che venivano in certo modo a comparire sopra una piccola base quadra, mediante lo spazio di tal forma, che loro restava intorno separato dal detto quadrato posticcio. Sarei portato a credere, che fosse un quadrato simile a questo, e nello stesso spazio, quello, di cui si legge Regum. *lib.* 3. *cap.* 7. *vers.* 28. 31., che ornò Salomone l' intervallo, o intercolonnio, come si legge nella Volgata, fra le basi di bronzo, che erano al mare parimente di bronzo, del quale parlai nella *Storia dell' Arte Lib. II. cap. V. not.* 40. ponendovi poi sopra delle figure di animali. Calmet nel commentario a questi versetti confessa di non capire di che ornamento vi si parli; e non ho trovato interprete, che lo spieghi a dovere. Giovanni Clerc, e l' Avercampio nella nota *. al *lib.* 8. *cap.* 3. *n.* 6. *Antiq. Judaic. Tom. I. pag.* 425. di Giuseppe Flavio, il quale parla dello stesso ornato, dicendolo fatto a modo di scalino, hanno creduto, che fosse un ornato di scultura, *come i dentelli nell' architettura romana.* C. F.

quantacinque: la larghezza della cella è di ventotto (33).

Il terzo edifizio è ornato di nove colonne avanti, e dietro; e di diciotto ai fianchi, contando due volte le colonne degli angoli (34). Tutte queste colonne hanno al di sotto dei loro capitelli degli ornati stretti intrecciati gli uni cogli altri, d' un lavoro eccellente, che in alcuni è simile, ma nella maggior parte è diverso (35). Il totale di questo edifizio è di duecento cinque palmi in lunghezza, e di novantadue in larghezza. (36). A somiglianza dei due tempj ha pur esso una piazza interna chiusa di quarantatre palmi e mezzo di larghezza con tre ordini di colonne nell' interno, delle quali le tre colonne, e i pilastri delle cantonate sono poste all' ingresso (37). Vi sono ancora in piedi tre colon-

(33) La lunghezza del tempio grande è di duecento trenta palmi; quella del piccolo è di cento ventisette. Per la larghezza v' è piccola differenza da quella, che segna Winckelmann. C. F.

(34) Vedi la Tavola CLXXXVIII. N. 397. E. P.

(35) Un saggio di essi può vedersi nella Tavola suddetta. C. F.

(36) Vi è piccolo divario dalle misure del P. Paoli. C. F.

(37) Winckelmann ha congetturato, che in questo edifizio vi fosse ciò, che non vi è, nè può credersi, che vi sia stato. Ecco quel che ne scrive il P. Paoli *Dissert.* 5. *num.* 13. *pag.* 140. » Dalla parte, che diciamo anteriore, scopresi il vestibolo, che si forma nell' interno con due pilastri, e tre colonne situate nel mezzo. Se fosse

ne dell' ordine di mezzo nell' interno (38). Il diametro delle colonne esterne è di cinque palmi e tre quarti, e l' intercolonnio di undici e due terzi (39); nel che si allontana dalle regole di Vitruvio. Tutto il pavimento di questa fabbrica ha una insensibile pendenza da ambi i lati per facilitare lo scolo delle acque piovane (40).

A tutti tre questi edifizj si sono conservate le due parti inferiori dell' intavolato, cioè il fre-

questo ancora dalla parte posteriore, nè alcun vestigio ce ne accerta, nè possiamo congetturarlo. I pilastri sono accostati a' muri, che non si prolungano; o seppure continuavano, certamente non più innanzi della prima di quelle colonne, che tirate in fila occupavano il mezzo di tutto il luogo. Che se andando innanzi si ravvisa qualche residuo di muri, da noi ancora nello scavare ritrovati, dimostrano chiaramente per la sottigliezza e debolezza loro, non l' esistenza d' una cella interiore a foggia de' tempj, ma di essere destinati a sostenere il piano, che verso la metà dell' atrio si alzava alquanto ». (Vedasi la citata Tavola CLXXXVIII.) C. F.

(38) Vedasi la detta Tavola e la CLXXXIX. E. P.

(39) Alle colonne delle due fiancate lo spazio misurato dal punto centrale dell' una e dell' altra colonna è di palmi undici, e due terzi; alle due fronti è di palmi dieci, e cinque seste parti. Il diametro di ciascuna colonna è di palmi cinque, e un terzo: cosicchè gl' intercolonnj dei lati eccedono alquanto il diametro di esse; e quei delle fronti appena l' agguagliano. C. F.

(40) Quella pendenza nasce dai rottami, e terreno caduto nel mezzo della fabbrica. Essendosi scoperto il suolo, ci assicura il P. Paoli, *loc. cit. n.* 14., che fu trovato il piano con de' pezzi coperti tuttora di musaico. C. F.

gio, e l' architrave; ma loro manca la terza parte, ossia la cornice (41).

Io parlerò delle proprietà dell' ordine dorico di queste fabbriche nelle Osservazioni. Le misure della lunghezza e della larghezza di esse sono state prese sul terzo gradino per cui vi si sale; e il palmo, di cui si è fatto uso, è quello di Napoli, il quale è più grande di quello di Roma (42).

Oltre i descritti edifizj v' è stato in primo luogo, quasi nel mezzo della piazza della città, un anfiteatro, di cui veggonsi ancora le volte di sotto, e dieci ordini di gradini, o sedili. Secondo l'Antonini, la sua lunghezza è di cento sessantacinque palmi, e di cento venti la larghezza (43). Vi si trovano eziandio i vestigj d' un teatro (44)

(41) L' autore qui non si è ricordato di quello, che ha scritto bene avanti *pag.* 20. Del resto, ciò che rimane a tutti gli edifizj si veda nelle Tavole in fine. C. F.

(42) Il palmo romano moderno è di otto pollici, e tre linee, e mezza; quello di Napoli è di otto pollici, e sette linee. E. M.

(43) Secondo le misure esatte date dal padre Paoli nella sua Tavola XLIV., la lunghezza è di palmi napolitani duecento diciotto; la larghezza di palmi cento trenta due. C. F.

(44) Il luogo, che, qui si dice teatro, si ravvisa manifestamente per una gradinata rotonda, per la quale calavasi ad una fontana tenuta così bassa per essere stati i condotti al piano della città. C. F.

e fuor delle mura vi sono tre sepolcri di mattoni.

Questa è la prima descrizione più esatta, che possa darsi delle antichità di Pesto senza far uso di Tavole in rame. Vengo assicurato che a Velia, detta anche Elea dagli antichi (45), donde la scuola eleatica de' filosofi ha preso il nome, situata quindici miglia d'Italia al di là di Pesto si vedono ancora oggidì gli avanzi considerabili d'antichi edifizj, e di tempj mezzo conservati. Nondimeno io credo che finora non ne sia stato scritto.

A Crotona nella Magna Grecia sussistono pure delle ampie rovine, alle quali si dà oggidì il nome di *Scuola di Pittagora* (46). Ma eccettua-

(45) Vedi Cluverio, *Italia ant. lib.* 4. *cap.* 3. *Tom. II. pag.* 1259. C. F.

(46) Secondo le osservazioni del baron Riedesel nel di lui Viaggio in Sicilia, e nella Magna Grecia, *Zurigo*, 1771. in 8. *pag* 194. il quale ricercò la Scuola di Pittagora nell'antica Crotona, le di cui rovine dovettero essere situate vicino alle rovine del tempio di Giunone Lacinia detto a Capo Colonne. Egli non poteva però scoprirvi nulla, e se trovò in Crotona quello, che cercava, fu perchè egli ne fece delle interrogazioni, ed il di lui errore dette origine ad una tal voce. Nella stessa maniera egli ritrovò, che si rappresentava il tempio molto più piccolo di quello, che era effettivamente stato, e che le mura della di lui cella furono prese per un edifizio parricolare nominato la Scuola di Pittagora, perchè si sapeva, che questo filosofo vi aveva insegnato. F.

ti i monumenti, de' quali abbiamo parlato, poco si è mantenuto in quelle parti, nelle quali anticamente erano città sì grandi e famose, come ho inteso fra gli altri da milord Brudnell, il quale ha scorso circa tre anni sono tutta la costa della Calabria fino a Taranto.

Quanto agli antichi monumenti d'architettura nella Sicilia, il P. Pancrazi ne ha dato i primi disegni alcuni anni fa nella sua *Sicilia illustrata*; ed io ho rettificata in una operetta (47) con buone notizie comunicatemi, la descrizione, ch' egli ha pubblicata delle rovine del tempio di Giove Olimpico in Agrigento, oggidì Girgenti. Gli altri monumenti d' architettura in quell' isola sono stati intieramente distrutti o dal tempo, o dal furor dei barbari (48).

(47) Di cui ho parlato qui avanti nella *not.* 7. C. F.

(48) Se Winckelmann fosse stato meglio informato, o se fosse stato egli stesso a vedere i paesi, non avrebbe avanzato qui, che il tempo e le guerre hanno distrutti tutti i monumenti antichi della Sicilia. I Viaggi del barone Riedesel e di Bridon, che sono stati pubblicati dopo queste Osservazioni sull' Architettura degli Antichi, l' avrebbero in parte disingannato; ma ne sarebbe stato meglio persuaso se avesse potuto vedere il Viaggio pittoresco dell' isola di Malta, della Sicilia e di Lipari. Il signor Houel pittore del re di Francia, e autore di quest' opera, ha impiegati quattr' anni a fare delle ricerche nelle differenti parti della Sicilia sopra tutto ciò, che può interessare gli amatori delle belle arti, e gli artisti. Tutto ha misurato, disegnato, o dipinto, e descritto

Nel 1759 il signor le Roy (49) fece conosce-

sulla faccia del luogo. Di questa raccolta egli ha formato un corpo di opera, che si è cominciato a pubblicare da un anno per associazione; e che, secondo il manifesto, consisterà in trecento Tavole in rame. Gli amatori dell'antichità vi troveranno, se non nella totalità, almeno in parte, ventisei tempj, due de' quali sono ancora in piedi, e assai ben conservati; sei teatri; due anfiteatri; tre monumenti trionfali; dei palazzi; delle mura di città; dei ponti, che hanno ancora la loro antica selciata; delle naumachie; delle conserve d' acqua; degli acquedotti; dei pozzi scavati nel sasso vivo; d' altri fatti in terra cotta; dei bagni di differenti specie; dei sepolcri diversissimi nella loro forma, grandezza e costruzione; delle scuderie o stalle antiche; e finalmente degli edifizj di una maniera singolare, di cui noi ignoriamo l' uso, delle statue, dei bassirilievi, dei vasi di marmo ornati di sculture, dei vasi etruschi, greci ed altri, in terra cotta; dei frammenti d' architettura; dei mobili e utensili; e generalmente tutto ciò, che può dare un' idea di questi antichi tempi.

Questo viaggiatore, pittore ed architetto, incide da se stesso quest' opera; e le cinque appuntate, che già ne hanno ricevute gli associati, provano che sarà ugualmente dilettevole, che utile per le arti. Ha unito a ciò che ha potuto raccogliere di antichità, i principali fenomeni della natura in differenti generi, ed in ispecie dei dettagli curiosissimi intorno al monte Etna. A queste grandi cose ha pure aggiunto ciò che le arti e i mestieri e i costumi di questi popoli presentano di più interessante: il che gli ha somministrate materie disparatissime, e che rendono l' opera della maggior importanza. E. M. e E. F.

(49) Nella sua conosciuta opera. *Les Ruines des plus beaux monumens de la Grèce, ouvrage divisé en deux parties. A' Paris chez H. L. Guerin.* 1758. *Seconde édition à Paris chez Musiers fils* 1770. *in fol.* F.

re la più gran parte dei tempi della Grecia, e ne pubblicò i disegni più corretti, e più esattamente descritti (50). Nel mese di maggio dell' anno 1750 due pittori inglesi Giacomo Stuart e Niccola Revett intrapresero il viaggio della Grecia dopo essersi esercitati per alcuni anni a Roma nella loro professione. Gli amici in Inghilterra procurarono loro degli ajuti considerabili per questa impresa, facendo un' associazione all' opera, che avrebbero pubblicata; e alcuni pagarono anticipatamente un buon numero di esemplari al prezzo di circa due ghinee. Nel prim' anno cominciarono que' viaggiatori dal visitar Pola, e la Dalmazia, ove fecero dise-

(50) Alcuni dei viaggiatori, che hanno considerate le antichità della Grecia, e le hanno descritte in qualche parte almeno, dandone anche le figure, benchè non tanto esatte, noi li abbiamo accennati nella *Storia dell' Arte*, *lib.* 1. *cap.* 3. *not.* 29. Restano interessanti e preziose talune di quelle descrizioni e figure, perchè dopo di essi è perito qualche edifizio o in occasione di guerre, o per altri accidenti, e per la barbarie degli uomini; come ha notato anche il signor le Roy nella sua opera, *par.* 1. *pag.* 11. del tempio di Minerva in Atene, che saltò parte in aria nel 1677. in occasione della guerra dei Veneziani coi Turchi, i quali vi tenevano una porzione della loro polvere, che prese fuoco per una bomba cadutavi. Quindi è che la figura intiera, come era prima di quel tempo, dobbiamo cercarla presso lo Sponio, che è uno de' viaggiatori suddetti, e lo vide nel 1676. C. F.

gnare con attenzione tutti gli antichi monumenti, che poterono scoprirvi (51). L' anno seguente si portarono nella Grecia, ove si trattennero quasi quattr' anni, e ritornarono in Marsiglia nel decembre dell' anno 1754. I signori Dawkins e Boeverie, i quali a loro proprie spese aveano equipaggiata una nave con tutte le cose necessarie per fare il loro dispendioso viaggio in Levante, ed ai quali noi siamo debitori della descrizione delle rovine di Palmira, trovarono que' due loro compatriotti in Atene, e gl' incoraggirono a proseguire la loro impresa. Boeverie morì d' una febbre maligna nell' isola di Negroponte (52); e ciò non ostante Dawkins proseguì il suo viaggio col signor Wood, il quale pubblicò l' opera intorno a Palmira (53). Ritornato poi alla sua patria Dawkins era egli un magnanimo promotore delle antichità della Grecia; e il signor Stuart trovò nella di lui casa a Londra tutti i comodi,

(51) Cominciò da Pola anche il sig. le Roy, e dà la figura di due tempj di quella città nella sua opera, *Tom. I. par. 2. pl. 29. p. 46.* C. F.

(52) O in Efeso, come scrive Piranesi, o il suo espositore, *Della magnif. de' Rom. num. 212. pag.* 191. C. F.

(53) In Londra nel 1753.; e quella intorno alle rovine di Balbec nel 1757. in fol. nella stessa città, e nella lingua inglese. C. F.

che poteva desiderare per far incidere i suoi disegni, per li quali impiegò i due abili artisti Strange e Bezaire. Sono circa due anni che Dawkins è morto nel fior dell' età sua; e la di lui morte si ha da stimare come una vera perdita per le arti e per le scienze. Si è continuata l' opera delle antichità della Grecia, di cui è stato pubblicato il piano; e da due anni sono incise le Tavole del primo Tomo. Quest' opera si aspetta con impazienza, dovendo essere più estesa e meglio dettagliata, che quella del signor le Roy (54); perocchè il viaggia-

(54) È stata poi data a luce in Londra nel 1762. in foglio nella lingua inglese. Avendone Winckelmann veduto in appresso il primo Tomo, scrisse in una lettera al signor Füessly da Roma in data dei 22. settembre 1764., riportata nella Raccolta di esse, che poco avea soddisfatto in questa città come in Inghilterra; perchè tutto il volume non conteneva che piccole cose, come la Torre de' venti, di cui parlammo nella *Storia dell' Arte*, *lib.* 1. *cap.* 3. *not.* 29. portandone tutte le figure in gran Tavole in rame: di modo che era facile accorgersi che si era cercato di fare un grosso libro: *monstrum horrendum ingens, cui lumen ademptum*. Non mi voglio trattenere a riferire i varj giudizj datine dai giornalisti, perchè troppo m' allontanerei dal mio scopo. Il signor le Roy nella ristampa, che ha fatta in Parigi nel 1770. della sua opera, correggendovi molte cose, e dandole altr' ordine, si difese dalle critiche di Stuart, principalmente riguardo alle misure; dicendo, che il suo oggetto era stato di dare piuttosto delle vedute pittoresche di quelle antichità, che il misu-

tore inglese ha passati nella Grecia tanti anni quanti mesi vi ha impiegati il francese (55).

Ci manca peranche una simile opera sugli edifizj di Tebe, e d' altri luoghi dell' Egitto (56).

rarle; e di far vedere il rapporto, che vi era fra di esse, le fabbriche descritte da Vitruvio, e quelle dei popoli, che hanno preceduti o seguiti i Greci nella cognizione delle arti. Bella ragione per chi non ne vuol nessuna. Non ha però pensato il signor le Roy di difendersi dalla critica fattagli intorno a ciò, che egli dice della Lanterna di Demostene, dall' annotatore e traduttor fiorentino dei Caratteri di Teofrasto, *Tom II. cap.* 5. *n.* 23. *pag.* 24., e dalle tante altre critiche fattegli dal Piranesi, o altri che sia l' espositore delle Tavole, nella citata opera, *Della magnificenza de' Romani*, pubblicata in Roma nel 1761., se ne ha avuta notizia; di una delle quali critiche giustissima, noi parleremo appresso alle Osservazioni §. 51. Il nostro Autore parla di queste critiche in una lettera al signor Usteri dei 28. Luglio 1761, riportata colle citate; ma forse non era più a tempo di rilevarle in quest' opera; siccome neppure delle cose, che dice il signor Piranesi intorno agli antichi monumenti. Leggasi anche la citata dissertazione, o lettera a me diretta, del P. Paoli (*Tom. XI.* di quest' edizione). C. F.

Si consulti a questo proposito la lettera ad Enrico Füessly del 22. Settembre 1764. E.

(55) Il signor conte di Choiseul Gouffier ha fatto pur misurare tutte queste rovine colla più grande esattezza; e il pubblico aspetta da lui tutti questi dettagli, dei quali la sospensione dell' opera inglese ha privato finora gli amatori dell' antichità. E. M.

(56) Questo bisogno dell' Antiquaria rimane al presente soddisfatto mediante l' opera di Denon, la magnifi-

Avrebbe dovuto accingersi a questa impresa il signor Norden se avesse avuto tempo, e i mezzi necessarj per riuscirvi (57). Allora avrebbe potuto produrre un' opera veramente degna della gratitudine della posterità in vece di darci solamente cose già note, e di poca importanza (58).

Mi sia qui permesso di aggiugnere alcune parole intorno alla più grande obbligazione, che io abbia al mondo. Questa la professo al M. R.

ca descrizione dell' Egitto, egualmente che per le posteriori scoperte di Belzoni, di Minutoli e di Gau. E.

E principalmente ora per le nuove ed interessantissime della spedizione Gallo-Toscana in Egitto eseguita sotto la direzione del celeberrimo sig. Champollion giovine nell' anno 1829. E. P.

(57) Prima di questo viaggiatore ci avea date molte parti delle fabbriche di Egitto il sig. Pococke nel suo Viaggio tante volte citato in quest' opera. Nella traduzione fattane in francese l' anno 1782. a Parigi, forse per risparmio di spesa, sono state tralasciate le molte Tavole in Rame, che si hanno nell' originale inglese. Molti altri viaggiatori hanno parlato delle stesse fabbriche, dandone la descrizione, le misure e qualche figura; ma generalmente si desidera in loro una maggior esattezza. Si può vedere Goguet, *Della origine delle leggi, delle scienze, delle arti, ec. Par. II. Tom. II. cap.* 3. *art.* 1., che ne cita alcuni, e dà varie figure nella *Par.* 3. C. F.

(58) Può vedersi ciò, che dice Winckelmann di questa opera del capitano Norden nella lettera 3. al signor Desmarest, in data di Roma li 3. novembre 1766., nel *Tom. X.* di quest' edizione. E. P.

P. Rauch (59) confessore di S. M. il re di Polonia, uno de' più degni uomini, che mi è padre, amico, e tutto quello che io possa aver di più caro. A lui solo io sono debitore della contentezza, che godo: contentezza, che mi richiama ogni momento alla memoria l' eterna gratitudine, che gli debbo. Il mio cuore e i miei affetti sono sempre a lui rivolti: egli solo è l' oggetto de' miei voti, che prego il cielo voler esaudire. Un' altra testimonianza, che richiede la mia gratitudine, e che io pensava di manifestare in luogo più conveniente, è quella che io debbo al sig. Wille, incisore del re a Parigi (60), e al sig. Füessly, pittore e segretario della città di Zurigo (61). La maniera generosa, colla quale hanno voluto assistermi, senza neppur conoscermi personalmente, fa onore all' umanità; ma la loro modestia non mi permette qui di far cosa loro malgrado, volendo eglino soltanto be-

(59) Vedi *Tom. I. Pref. degli Edit. Viennesi*, *not.* 84. E. P.

(60) Si veda quel che scrive Winckelmann a questo proposito stesso nelle sue lettere al signor Wille. E. M.

(61) Nella citata Raccolta di lettere del nostro Autore, ve ne sono sette scritte da Roma al signor Füessly; e spesso Winckelmann parla di lui con sentimenti sempre pieni d' affetto e di stima in molte lettere ad altri amici. C. F.

neficare senza essere conosciuti (62). Io mi affido agli auspicj di tutti gli amatori delle belle arti, miei benefattori ed amici, tanto in Germania, che in altri paesi.

Roma il primo decembre 1760. (63).

(62) Veggasi su di ciò la Biografia di Winckelmann scritta da Eiselein, ed inserita nel primo volume della presente collezione. E. P.

(63) Benchè la data di questa operetta sia del 1760., pure Winckelmann ha continuato ad accrescerla anche nell' anno seguente, come costa dalla stessa opera, *cap.* 2. §. 15., e dalle sue lettere. Si veda ciò che diciamo a questo proposito nella nostra prefazione a questo Tomo. C. F.

# PIANO DELL' OPERA.

## CAPO I.

### L' ESSENZIALE DELL' ARCHITETTURA.

Articolo I. I materiali.
- 1. I mattoni.
- 2. Le pietre.
- 3. La calce, ed in ispecie la pozzolana.

Art. II. L' arte di fabbricare.
- 1. I. fondamenti.
  - a. Sopra un terreno piano.
  - b. In pendìo, o nel mare.
- 2. I muri sopra i fondamenti.
  - a. Di pietre.
  - b. Di mattoni.
    - α. Il masso.
    - β. L' incrostatura.

Art. III. La forma degli edifizj.
- 1. Della forma, particolarmente de' tempj in generale.
- 2. Degli edifizj sopra colonne.
  - a. Delle colonne in generale.
  - b. Degli ordini delle colonne in particolare.
    - α. Del toscano.
    - β. Del dorico.
    - γ. Dello jonico.
    - δ. Del corintio.
    - ε. Del romano, o composito.
    - ζ. Delle colonne ovali.

3. Riflessioni generali sulla forma degli edifizj.

Art. IV. Delle parti degli edifizj.

1. Esteriori.
   a. Il tetto:
   b. Il frontispizio.
   c. La porta.
      α. Porte doriche.
      β. Che si aprono in fuori.
      γ. Portiera.
   d. Le finestre.
2. Interiori.
   a. Il soffitto o la volta.
   b. Le scale e gradini di esse.
   c. Le camere.

## CAPO II.

### DEGLI ORNAMENTI IN GENERALE.

Art. I. All' esterno degli edifizj.

a. Alla facciata.
b. Alle colonne, e in particolare alle Cariatidi.
c. All' intavolato delle colonne.
   α. Al fregio.
   β. Alla cornice.
d. Alle finestre e nicchie.

Art. II. Nell' interno degli edifizj.

1. Nel vestibolo.
2. Nel soffitto o volta.
3. Nelle camere in particolare.

# OSSERVAZIONI

# SULL' ARCHITETTURA

## DEGLI ANTICHI

---

## CAPO I.

*Dell' essenziale dell' Architettura.*

Io mi propongo di comunicare in quest' opera al pubblico alcune note ed osservazioni sopra l' Architettura, che debbo in gran parte alla mia propria esperienza ed alle mie ricerche. Esse avranno per oggetto le due parti di questa nobile arte : cioè l' essenziale, e gli ornamenti, che servono ad abbellirla.

§. 1. Nella prima parte, che tratta dell' essenziale, io comprendo tutti i materiali, e l' arte d' impiegarli, ossia di fabbricare, come anche la forma degli edifizj, e le necessarie loro parti.

§. 2. I materiali sono i mattoni, le pietre e la calcina (1): perocchè non parleremo del le-

(1) Per l' uso, che fecero gli antichi di varj materiali, e specialmente de' mattoni, mi rimetto a quanto scrive il lodato P. Paoli nella lettera a me diretta. C. F. Sarà riportata nel Tomo XI. di quest' edizione. E. P.

gname, quantunque si adoperasse nella Grecia eziandio per gli edifizj, e per li tempj, quale era quello, che Agamede e Trofonio dedicarono a Nettuno (2). A principio i mattoni non si cuocevano al fuoco, ma soltanto si seccavano per qualche anno al sole; e sì i Greci, che i Romani ne facevano grand' uso. Di questi mattoni erano fatte le mura di Mantinea, e quelle di Ejona sulle rive del fiume Strimone nella Tracia (3), un tempio a Panopea (4), un altro di Cerere (5), amendue nella Focide, un portico in Epidauro (6), ed un sepolcro nella distrutta città di Lepreo in Elide (7). Pare, secondo Vitruvio (8), che la maggior parte delle case di Roma, e suoi contorni, fossero fabbricate di sì fatti mattoni; e questo scrittore tratta a lungo della maniera di farli. Pausania (9) peraltro ci insegna, che si discioglievano all' acqua, e al

(2) Paus. *lib.* 8. *cap.* 10. *pag.* 618.
(3) id. *ibid. cap.* 8. *pag* 614.
(4) id. *lib.* 10. *cap.* 4. *pag.* 806.
(5) id. *ibid. cap.* 35. *pag.* 889.
(6) id. *lib.* 2. *cap.* 27. *pag.* 174.
(7) id. *lib.* 5. *cap* 5. *pag.* 386.
(8) *lib.* 2. *cap* 3.
(9) *lib.* 8. *cap.* 8 *p.* 614. e Vitruvio *l. c.* — Pausania non dice, che essi fossero disciolti dal sole, ma piuttosto che si scioglievano nell'acqua come la cera al sole. S.

sole. Colla terra destinata a far mattoni cotti si mescolava del tufo pesto (10), conosciuto oggidì sotto il nome di sperone, il quale è giallastro, ma diventa rossiccio nel fuoco; del qual colore è anche la grana interiore del mattone. Per la costruzione dei muri questi mattoni non erano alti, ma grandi (11). La loro altezza non

(10) Secondo lo stesso Vitruvio, nei crudi vi si mescolava della paglia per legar meglio la creta; come deve intendersi anche il poeta Lucilio *Sat. lib.* 9. *princ.*, Nonio *v. Aceratum*; e come si praticava dai Fenicj, al dir di Sanconiatone presso Eusebio *De praep. evang. lib.* 1. *cap.* 10. *pag.* 35. *D.* Nella stessa maniera è probabile, che gli Ebrei lavorassero in Egitto i mattoni colla paglia, di cui si parla, Exodi *c.* 5. *vers.* 7. *segg.*, come pensa anche il P. Bonfrerio nel commento a quel luogo, Menochio, *De republ. Hebr. lib.* 7. *c.* 5. *quaest.* 5. *col.* 659., Niccolai, *Dissert. ec. Lez. V. dell' Esodo, Tom. VIII. pag.* 124. Coloro che pretendono, che la paglia servisse agli Ebrei piuttosto per cuocere i mattoni, non riflettono, che si cuocevano al sole, come scrive Sanconiatone, *loc. cit.*; o si seccavano all'ombra, come vuole de la Faye, *Mémoire pour serv. de suite, ec. p.* 5. secondo le osservazioni dei viaggiatori moderni, i quali dicono, che il sole in quelle parti avrebbe distrutti col suo calore i mattoni, anzichè seccarli al suo giusto punto. Colla paglia li facevano sicuramente gli Ebrei nella Palestina, come si ha dal profeta Ezechiele *c.* 13. *v.* 10.; e così usano pure i Persiani oggidì, per testimonianza di Chardin, *Voyage, ec. Tom. II. pag.* 178. C. F.

(11) Bellissime sono le forme de' mattoni, che osservansi nelle antiche fabbriche di Pozzuolo e Baja, sì per contenere i muri, come per formare gli archi. Se ne veda un saggio presso il P. Paoli, *Antichità di Pozzuolo, ec. Tav.* 67. C. F.

oltrepassava un buon pollice; mentre la loro superficie era di tre, o quattro palmi. Vitruvio ne parla, e servivano particolarmente per le arcate (12).

§. 3. Le prime pietre adoperate negli edifizj pubblici tanto in Grecia, che a Roma, erano una specie di tufo, di cui era fabbricato (13) il tempio di Giove in Elide (14). Un tempio di Girgenti in Sicilia, i tempj e l'edifizio di Pesto sul littorale del golfo di Salerno, come anche le mura quadrate di questa medesima cit-

(12) Ho parlato anch' io di queste varie grandezze di mattoni, *Storia dell' Arte*, *lib.* 1. *cap.* 2. *not.* 21. ma è da notarsi per maggior chiarezza col marchese Galiani al luogo citato di Vitruvio, che il palmo, di cui parla questo scrittore, era di quattro dita, sedici delle quali formavano il piede. Nelle fabbriche antiche ne vediamo dei molto più grandi. Quelli, che servivano per le arcate erano per lo più fatti a conio. Certa terra bianca dell' isola di Rodi era della più eccellente per fare mattoni spongosi e leggeri. Ne fu fatta la cupola del tempio di s. Sofia, di cui si è parlato qui avanti nella *Pref. not.* 14.; e dagli ignoranti si prendeano per pomici. Vedasi Codino, *De orig. Costant. pag.* 70. Vitruvio, *lib.* 2. *cap* 3 rileva questa stessa proprietà leggera e pomicosa dei mattoni, che si facevano a suo tempo a Marsiglia nelle Gallie, e nell' Asia a Pitane, i quali quando erano secchi, gettati nell'acqua, vi galleggiavano. C. F.

(13) Paus. *lib.* 5. *cap.* 10. *pag.* 397. *in fine*.

La pietra rammentata da Pausania è il Poro, una specie di marmo. S.

(14) Vedi *Storia dell' Arte*, *lib.* 1. *cap.* 1. §. 15. E. P.

tà (15), erano costrutte di simili pietre. Questa concrezione pietrosa è di due specie: la prima si forma da un umore lapidifico: è biancastra e verdigna; d' una natura spungosa, e per tal ragione più leggera delle altre specie di pietre, e del marmo. Una pietra consimile è il travertino, che si cava presso Tivoli. La seconda specie è una terra petrificata, talvolta di color bigio cupo, e tal altra di color rossiccio, chiamata in Italia volgarmente tufo. Vien detta pietra rossa da Vitruvio (16), e si trova nei contorni di Roma; il che ha ignorato Perrault (17).

§. 4. Una di queste specie si taglia dalla rupe sopra terra; l' altra si cava dal seno della terra medesima. Quella si trova generalmente nei luoghi, ove sono acque sulfuree, come quelle di Tivoli e di Pesto, che appunto è la città vicino alla quale gettasi in mare la sorgente sulfurea, di cui parla Strabone (18).

(15) Vedi qui avanti, *Pref. not.* 9 E. P.

(16) *lib.* 2. *cap.* 7.

(17) *Ad Vitr. loc. cit. pag.* 40. *n.* 1.

(18) È il fiume Silaro, di cui dicono Strabone, *lib.* 5. *p.* 384. *C. Tom. I*, Plinio, *l.* 2. *cap.* 103. *sect.* 106., Silio Italico, *De bello pun. lib.* 8. *vers.* 582. che abbia virtù di petrificare tutto ciò, che vi si getta dentro. Vedi anche il P. Paoli, *Rovine della città di Pesto, Dissert.* 1. *n.* 11. *pag.* 10., ove osserva, che sotto alle mura della città dalla parte settentrionale sbocca verso i l mare una fonte di color bianchiccio e puzzolente, per lo zolfo,

§. 5. Il travertino in particolare si forma dalle acque dell' Aniene, oggidì Teverone, cui si attribuisce una qualità petrificante, e dalle sorgenti sulfuree di Tivoli. Quelle cave si rimettono in poco tempo, e vi si sono trovati dei ferri di cavatori, che ciò confermano. Anche il marmo cresce di nuovo; imperocchè si è trovato un lungo palo di ferro in un gran masso di marmo di quello detto affricano, che volevasi segare per metterlo in opera alla chiesa della Morte dietro al palazzo Farnese. Un tal crescimento è anche più rimarchevole nel porfido, essendosi trovata in un pezzo di esso trent' anni sono una medaglia d' oro d' Augusto (19).

§. 6. La seconda specie di pietra, cioè il tufo, è d' una qualità terrosa, e molto più tenera del travertino. Se ne trova vicino a Napoli una specie, che si lavora col piccone. L' altra

che trae seco; e ne dà la veduta nella Tavola LXIV. Di altre fonti d' Italia consimili vedi Seneca, *Nat. quaest. lib.* 3. *c.* 20. C. F.

(19) È cosa più certa, che i marmi crescono nelle cave; e ce lo attesta anche il giureconsulto Giavoleno, *l. ult. ff. De fundo dot.*, e Ulpiano *l. Fructus* 8. §. *Si vir.* 13. *ff. Sol. matr. dos quemadm. pet.* Pausania, *l.* 3. *cap.* 21. *pag.* 264.; comunque avvenga questo accrescimento, intorno al quale può vedersi Gimma, *Della fisica sotterr. Tom. I. l.* 1. *cap.* 9. C. F.

specie di tufo si cava parimente nei dintorni di Napoli, e si chiama rapillo; ma forse converrebbe dire lapillo (20). È un' arena nera pietrosa, che serve a fare i lastrichi in più case, e a coprire tutti i tetti a terrazzo. Quest' arena si trova anche a Frascati, presso l' antico Tuscolo, ove è conosciuta col nome di rapillo. Probabilmente è un' antica produzione vulcanica delle montagne intorno, ove se ne trova in gran quantità a strati in forma di dadi bislunghi, e piccoli (21); e quando si legge nell' antica storia romana, che si è veduto qualche volta in

(20) Così si chiama in Napoli. C. F.

(21) Il P. della Torre, *Storia del Vesuvio*, *cap.* 1. *n.* 16. *pag.* 10. crede, che i rapilli, che si cavano intorno a Napoli per fabbricare, siano naturali, e gli altri siano consunti dal fuoco. Si nega una tal differenza dal P. Becchetti nella sua eruditissima *Teoria generale della Terra*, *lez. XI. pag.* 327. ripetendone la ragione dal lungo soggiorno fatto dai primi sotto terra, e dall' esservisi più facilmente, a cagione dell' umidità del terreno, mescolati altri corpi stranieri. Se ne trova anche nel territorio di Velletri, dei quali avendo fatta l'analisi il ch. dottor Lapi, per compiacere al genio di monsig. Stefano Borgia amante di ogni cultura ed erudizione, trovò, come riferisce lo stesso padre Becchetti, che contengono una porzione di ferro, che era facilmente tirata dalla calamita, con un sale alcali, che fermentava cogli acidi, il tutto strettamente unito ad una terra vetrificata: e perciò è della stessa natura della pozzolana. Si veda lo stesso Lapi nelle opere citate qui appresso *not.* 23. C. F.

Albano piover sassi (22), conviene senza dubbio attribuire un tal fenomeno a qualche eruzione vulcanica delle vicine montagne (23).

§. 7. Gli antichi tagliavano il tufo nelle cave a massi quadrati, e l'adopravano non solo per fondamenti, ma ne facevano anche le intiere fabbriche. Ne sono fatti gli acquedotti di Roma che non sono di mattoni (24), e l'interno del Colosseo. Presentemente si cava il

(22) Livio *lib.* 1. *cap* 12. *n.* 31., *lib.* 25. *cap.* 6. *num.* 7. Vedi il P. Becchetti *loc. cit. pag.* 331. *segg.* C. F.

(23) Ora più non se ne dubita dopo le ricerche fatte sugli storici antichi, e sulle produzioni vulcaniche esistenti in quei contorni. Possono vedersi Kippingio, *Antiq. rom. lib.* 1. *cap.* 12. *n.* 10. *pag* 262. *seg.*, Freret, *Reflex. sur les prodiges rapportès dans les anc. Acad. des Inscript. Tom. IV. Mém. pag.* 414. *segg.*; de la Condamine, *Extrait d' un journal de voyage en Italie. Acad. royale des Scienc.*, *année* 1757. *Mém. pag.* 336. *segg.*, Lapi nel *Giornale de' letterati*, *anno* 1758. *art.* 8. *pag.* 103., e *Lezione accad. dei due laghi albanese*, e *nemorese*, Ferber, *Mineral. d' Ital. let.* 11., Minervino, *Etimologia del volture*, *pag.* 229 Vedi anche il P. Becchetti. *p.* 329. C. F.

(24) Qualcheduno è anche di peperini, come l'avanzo del condotto dell'Aniene vecchio internato nelle mura urbane, di cui dà un pezzo in rame il sig. Piranesi *Le antich. romane*, *Tom. I. Tav.* 10. *fig.* 1.; e il condotto dell'acqua Marcia, come osserva Ciampini *Vet. monum. Tom. I. cap.* 8. Il condotto dell'acqua Vergine in qualche luogo, come dietro al palazzo del Bufalo, è di travertini. C. F.

tufo in piccoli rottami, quali col piccone staccansi dal masso; e si fanno servire per li fondamenti e per le volte, o per riempitura, come dirò qui appresso,

§. 8. Fu adoprata eziandio fin dai più antichi tempi negli edifizj di Roma, e nelle sue vicinanze, la pietra detta peperino, che è una specie di pietra di un color bigio scuro più dura del tufo, e più tenera del travertino, e per conseguenza più facile a lavorarsi. Era chiamata dagli antichi pietra d' Albano (25), perchè molta se ne traeva da quella città: ciocchè non fu osservato nè dai commentatori, nè dai traduttori degli scrittori citati. Oggidì a Roma si dice peperino, e a Napoli piperno, o pipierno; nome che viene probabilmente da Piperno (*Privernum*), ove questa pietra cavasi in gran copia. Di essa sono fabbricati i fondamenti del Campidoglio gettati l' anno di Roma 367., de' quali veggonsi ancora a' tempi nostri cinque ordini di grosse pietre sopra terra, che Ficoroni (26) ha fatti incidere in rame: la maggior parte di queste pietre hanno cinque palmi e mezzo di

(25) Vitruv. *lib* 2. *cap.* 7., Plin. *lib.* 36. *cap.* 22. *sect* 48. Vedi *Stor. dell' Arte Lib. VIII. cap.* 4 *in not. al* §. 29. E.P.
(26) *Le vestig. di Rom. ant. lib.* 1. *cap.* 9. *pag.* 60

lunghezza (27). La Cloaca massima (28), il più antico sepolcro romano (29), che si conosca, presso Albano, e un altro de' più antichi monumenti romani (30) dell' anno 358, cioè un condotto per lo scolo delle acque del lago d' Albano, detto ora lago di Castello (31) sono tutti costrutti di questa specie di pietra.

§. 9. Convien dire che il travertino non sia stato conosciuto ne' più antichi tempi di Roma;

(27) Ficoroni *loc. cit pag.* 42. dà in rame il residuo di altra fabbrica di peperini antichissima poco distante dalla rupe Tarpea dietro la rimessa e stalla del palazzo Caffarelli, lungo palmi 114., e alto 13. Sono di peperini eziandio gli avanzi delle sostruzioni fatte al Campidoglio nell' anno citato di Roma, che ora si vedono nel cortile dell' Ospedale della Consolazione, dati da Piranesi *Della magnif. de' Rom. Tav.* 1.; e gli avanzi del carcere Tulliano, fabbricato da Anco Marzio, ed accresciuto da Servio Tullio, o secondo altri da Tullo Ostilio, restaurato in appresso con travertini al tempo degl' imperatori. Si vedono ove ora è la chiesa di san Pietro in carcere vicino all' arco di Settimio Severo; intorno a che può leggersi Nardini, *Roma ant. lib.* 5. *cap.* 12. Questa pietra per uso di Roma al presente cavasi a Marino. C. F.

(28) Se ne veda la figura presso Piranesi *Le antich. rom. Tom. I. Tav.* 22. *fig.* 2., e *Della magnif. de' Rom. Tav.* 3. C. F.

(29) Montfauc. *Antiq. expl. T. V. pl.* 117.

(30) Liv. *lib.* 5. *cap.* 11. *n.* 19.

(31) Si veda Piranesi, che lo ha descritto, e inciso in rame in molte Tavole nell' opera particolare su di esso, intitolata, *Antichità d' Albano, e di Castel Gandolfo, ec.*, pubblicata in Roma nel 1764., e nell' altr' opera *Della magnif de' Rom. Tav.* 30. C. F.

non essendo allora state incise le iscrizioni se non che nel peperino; come è quella fatta ad onore di L. Cornelio Scipione Barbato, l'uomo il più degno del suo secolo; la qual lode gli vien data in questa iscrizione (32). Essa è stata fatta durante la seconda guerra punica, e si vede ora nella biblioteca Barberini: è della stessa età di quella di Duillio, che verosimilmente

(32) V. Sirmond. *Vetust. inscr qua L. Corn. Scip. elogium continetur, etc.* Ha parlato Winckelmann di questa iscrizione anche nella *Storia dell' Arte Lib. VIII cap. 4. in not. al* §. 18. Io poi ho notato *lib.* XI. *cap. I. in not. al* §. 2. le altre antichità lavorate parimente in peperino, trovate ultimamente nel sepolcro degli Scipioni, ove fu trovata nel secolo passato la detta iscrizione di Barberini; e fra le altre vi è la cassa sepolcrale di Scipione Barbato padre di Lucio Scipione, di cui parla la citata iscrizione, eccellentemente lavorata, e col suo epitaffio. Tutti questi monumenti però non provano altro, a mio giudizio, se non che per le iscrizioni e le sculture siasi adoprato il peperino prima del travertino, secondo che già notai nella *Storia dell' arte, Lib. I. cap.* 2. *not.* 74. non già che questo fosse incognito a Roma ne' più antichi tempi, come ha creduto anche il signor dottor Lapi, *Ragionam. mineral. del selce rom pag.* 23.; essendo stato adoprato originariamente alla Cloaca massima, lavoro assai più antico del sepolcro degli Scipioni, come fa osservare il signor Piranesi nella citata opera *Della magnif. de' Rom. Tav.* 3., *e pag. XLIII. n.* 30. Il signor de la Condamine, che (*Extrait d' un journ. ec. Acad roy. des Scienc année* 1757. *Mém. p.* 380. ) dice lavorato in travertino il carcere fatto da Anco Marzio, ha equivocato coi restauri, de' quali parlammo qui avanti *nota* 27. C. F.

non sarà stata incisa in altra pietra; e non già sul marmo, come si è preteso provare (33) con un passo di Silio Italico; non essendo dello stesso tempo i frammenti di marmo, che se ne veggono (34); e Seldeno (35) con varj altri scrittori non sarebbero restati in dubbio intorno a questo monumento, se avessero potuto vedere da se stessi questa iscrizione. Del marmo in Roma se ne venne in cognizione molto tardi; ma pure vi fu usato prima dell' anno 676. dalla sua fondazione (36), benchè uno scrittore l' abbia negato (37). Plinio, che si adduce a questo proposito, parla del marmo di Numidia, e della prima soglia, che ne fu fatta (38); assicurandoci peraltro al luogo stesso, che l' arte di segare il marmo non fu nota in Roma prima del secolo d' Augusto: il che pare inve-

(33) Rycquius, *De Capit. cap.* 33. *pag.* 400. — Si veda ciò che ho notato nella *Storia dell' Arte*, *Lib.* 8. *cap.* 4. *in not. al* §. 18. C. F.

(34) In Campidoglio nel palazzo dei Conservatori a piè della scala. C. F.

(35) *Marmora Arundell. pag.* 103. *edit. Maitt.*

(36) Si veda *Storia dell' Arte*, *Lib.* 3. *cap.* 4. §. 46. e *Lib.* 8. *cap.* 4. §. 29. C. F.

(37) De Gozze, *Iscr. della base della col. rostr. pag.* 10.

(38) Plin. *lib.* 36. *cap.* 6. *sect.* 8.

rosimile (39). Checchè ne sia, è certo che si è

(39) Plinio dice di più; cioè che non fosse cognita neppur in Italia: *nondum enim secti marmoris vestigia invenerat Italia:* ma questo mi pare un errore, seppure non volessimo scusare Plinio con dire, che l' uso della sega non fosse molto esteso, o per la sua difficoltà, o per altra ragione; poichè nell' anno di Roma 579. il censore Quinto Fulvio Flacco fece togliere dal famoso tempio di Giunone Lacinia, vicino a Crotona nella Magna Grecia, le tavole di marmo, delle quali era coperto; e le fece portare a Roma, come vedemmo nel *Lib.* 8. *Storia dell' Arte*, *cap.* 4. §. 19. È probabile, che fossero state poste su quel tempio qualche tempo prima; e quindi si può dire, che l' arte di segare il marmo fosse molto più antica in Italia, e forse anche in Roma, se vi era già cognita fin d' allora l' arte di farne delle tavole per quell' uso di coprirne i tetti. Così argomento ancora dei Greci. Le tegole di marmo pentelico furono adoprate al tempio di Giove Olimpico ducento e più anni prima di Flacco; e Pausania, il quale ciò racconta *lib.* 5 *c.* 10. *p.* 398.; dice, che questa usanza di coprire i tetti con lastre di marmo segate fu introdotta da Biza di Naſſo, come costava dai versi posti sotto la statua erettagli nella sua patria, che noi riferimmo nel *Lib.* 7. *Storia dell' Arte*, *cap.* 1. *in not. al* §. 8. e questi viveva al tempo, che regnava Aliatte nella Lidia, e Astiage figlio di Ciassare nella Media; vale a dire circa seicent' anni prima di Gesù Cristo. Or chi sa quanto fosse più antica l' arte di segare il marmo, e le pietre per gli altri usi semplici delle fabbriche? Ciò sia detto per congettura; perocchè si potrebbe intender piuttosto Pausania, che Biza inventasse l'arte stessa di segare il marmo, e forse nell' occasione di farne uso per tegole. Infatti l' onore di eternare la di lui memoria con una statua, pare che supponga un merito più originale, e di maggior conseguenza; come era quello

adoprato il marmo senza servirsi della sega, in due monumenti del tempo della repubblica, che

della invenzione dell'arte di segare il marmo; anzichè di estendere semplicemente l'uso di quell'arte a farne delle tavole da coprirne i tetti; estensione, che poteva farsi da chiunque senza molta fatica di più, o acutezza d'ingegno. Sebbene è noto agli antiquarj, che gli scrittori antichi spesso hanno confuso i primi inventori delle cose con quelli, che in appresso vi hanno fatte delle aggiunte, o ne hanno esteso l'uso. Comunque sia stato, Plinio, *loc. cit. sect* 6. mostrò d'ignorare questi fatti confessando chiaramente, di non sapere, chi fosse autore di quella invenzione: e scrivendo, che altro non poteva dirne, se non che la casa del re Mausolo fatta nell'olimpiade CVI., e l'anno di Roma 404., era ornata di marmi lavorati colla sega; e forse vuol dire, che ne era impiallacciata, poichè nel resto era di mattoni. L'Arduino non ha notata questa mancanza di Plinio; ma troppo ha voluto abusare delle di lui parole il signor de la Faye, *Recherch. sur la prépar. ec. p.* 57., facendogli dire assolutamente, che l'arte di segare il marmo non risaliva fino alla fondazione di Roma, per poter meglio sfigurare un altro di lui passo *cap.* 13. *sect.* 19, facendolo parlare del solo laberinto d'Egitto, quando parla di tutti quattro, cioè anche di quelli di Creta, di Lenno, e dell'Italia; e interpretando di un lavoro artificiale con calce, e altre materie, le di lui parole *lapide polito*, che altro non significano, se non che pietra liscia, lavorata, o lustrata, come parla nello stesso senso Plinio poco prima *cap.* 7. *sect.* 10., *cap.* 15. *sect.* 22., *lib.* 37. *cap.* 10. *sect.* 62., e in tanti altri luoghi. Sono questi alcuni degli argomenti, de' quali si serve il signor de la Faye per provare, che il granito degli antichi è una pietra artefatta, come fu accennato nel *Lib.* 2. *Storia dell' Arte, cap.* 4. *not.* 22. C. F.

sono il sepolcro di Cecilia Metella, oggidì chiamato Capo di Bove (40), e la Piramide di Cestio (41).

§. 10. Il peperino, o pietra d' Albano, servì parimente per li principali pubblici edifizj nel tempo stesso, che in Roma si metteva in opera il marmo con tanta profusione. Quelli, che si sono conservati del tempo degl' imperatori, sono il Foro di Nerva, il vicino tempio di Pallade (42), il tempio d' Antonino e Faustina (43): un piccolo tempio fuori di Roma presso il lago Pantano, di sessanta palmi di lunghezza, e trenta di larghezza, i di cui quattro muri sono in piedi, è forse di un tempo più remoto. Questi tempj però erano rivestiti di lastre di marmo, come appare dai frammenti, che ve ne restano (44).

(40) Ne dà la figura il Nardini, *Roma ant. lib.* 3. *cap.* 3. *pag.* 73., Montfaucon, *Antiq. expl. Tom. V. pl.* 112 *segg.*, Piranesi, *Le antich. rom. Tom. III. Tav.* 12. Il masso è rivestito di travertini; di marmo è il fregio, che gira intorno, ornato di teschi di bove e di festoni, e l' iscrizione. C. F.

(41) L' ha data in rame, e descritta Ottavio Falconieri in un discorso aggiunto alla citata opera del Nardini. C. F.

(42) Vedi *Storia dell' Arte, Lib.* 11. *cap.* 3. §. 20. e 25. E. P.

(43) Vedi *loc. cit. lib.* 12. *cap.* 2. *note* al §. 4. E. P.

(44) La fabbrica più considerabile fatta di peperini al tempo degl' imperatori, in quella parte, che ora si vede, è la mole Adriana. Della stessa pietra erano le

§. 11. La terza specie de' materiali, ossia la calcina, si preparava dagli antichi Romani, come si fa anche al presente, colla pozzolana; terra chiamata allora collo stesso nome, cioè *pulvis puteolanus*, senza dubbio per essere stata scoperta la prima volta a *Puteoli*, oggidì Pozzuolo presso Napoli. La pozzolana è o nericcia, o rossigna: quella che è nericcia, è ferruginosa, più pesante, e più secca dell' altra; e si usa principalmente negli edifizj sott' acqua, perchè essendo magra si screpola con facilità esposta all' aria; l'altra è più terrosa, ed è migliore per le fabbriche in terra. La prima specie si trova nei contorni di Napoli, non però la seconda: ma l' una e l' altra si cava a Roma, e nelle sue vicinanze, e non se ne trova in alcun'altra parte d'Italia. Contuttociò è da notarsi, che gli antichi hanno fatto poco uso della pozzolana rossigna; quando all' opposto ora si stima più della nericcia. Neppure si trova la pozzolana nelle campagne di Roma vicine al mare: cosicchè

colonne dei portici della casa di Ortensio sul Palatino, abitata poi tal quale da Augusto fin che visse. Svetonio nella di lui vita, *cap.* 72 Le colonne fatte di questa pietra, o di tufo, o di travertino in qualche fabbrica sono intonacate di un fortissimo stucco, quali sono fra le altre quelle del tempio di Cora, di cui si parlerà qui appresso, e quelle del tempio secondo di Pesto, di cui si è parlato avanti *nella Prefaz.* C. F.

gli antichi, che l' hanno adoperata in Anzio, la avranno tratta da Napoli, donde si prende anche oggidì; costando meno a farla venire di colà per mare, che a farla trasportare per vettura, o sui carri da Roma (45). Si porta in Toscana per mare fino a Livorno, e ne va pure in altre parti. L' Alberti nella sua opera sull' Architettura (46) parla della pozzolana come d' una cosa di cui non avea cognizione alcuna, se non per relazione altrui: nè poteva essergli nota in altra guisa, essendo egli fiorentino (47). In altro luogo la confonde col rapillo (48). Pare che la pozzolana neppure sia stata mai trovata nella Grecia, come osserva Vitruvio (49): ed appunto per mancanza di essa i Greci non hanno potuto con facilità fare le volte. Bisogna non per-

(45) E non potrebbe anche portarsi per il Tevere, e quindi per mare? C. F.

(46) *Dell' Architett. lib.* 2. *cap.* 12.

(47) *Lib.* 3. *cap.* 16. — Parla del rapillo propriamente, che dice buono per fare lastrichi. C. F.

(48) È stato però in Roma, e architetto di Niccolò V., come narra il Vasari nella di lui vita, fra le vite degli Architetti, ec. *Tom. II. pag.* 338.; ed egli stesso al luogo citato nella *not. prec.* 46., dice di aver osservato in questa città, che i Romani nei pubblici edifizj, non però nei minori, usarono la pozzolana rossa. Palladio, *De re rust. lib.* 1. *cap.* 10. loda questa specie sopra tutte per qualunque fabbrica, anche rustica: dal che rileviamo l' uso maggiore, che se ne faceva. C. F.

(49) *Lib.* 2. *cap.* 6.

tanto, che abbiano essi avuto il segreto di fare un' ottima calce (50); di che ne abbiamo una prova nel gran serbatojo d'acqua a Sparta fatto di brecciuole, che legate colla calce fanno un corpo sì duro quanto le brecciuole stesse (51).

§. 12. Le due specie di pozzolana s'impietriscono egualmente (52); anzi la calce, che ne è impastata, diventa più dura delle pietre medesime, che insieme lega ed unisce; come può vedersi dalle rovine delle fabbriche poste sul mare, e fabbrica-

(50) Fontenu, *Descript. de l'aqued. de Cout. ec. Acad. des Inscr. Tom. XVI. Hist. p.* 115.

(51) Non è però da supporsi, che gli antichi Romani adoprassero la calce mescolata semplicemente colla pozzolana, senza fare alcun'altra diligenza nel resto. Essi usavano principalmente delle cautele nello scegliere le pietre per fare la calce, poi nello smorzare questa quando era cotta, e nel farla stagionare. Si veda il signor de la Faye, che ha fatte intorno a queste ed altre cautele molte belle osservazioni in due opuscoli, il primo de' quali già citato, ha per titolo: *Recherches sur la préparat. que les Romains donnoient à la chaux, à Paris* 1777. *in* 8., e l'altro: *Mémoire pour servir de suite aux recherches*, ec. 1778. *in* 8. Se ne ha un estratto nell'Antologia Romana, *Tom. IX. anno* 1782. *n.* 22. *pag.* 163. *segg.* Nella calce adoprata per la chiesa di santa Sofia, riedificata da Giustiniano, fu mescolata scorza d'olmo tritata, e fu usata acqua d'orzo bollito tepida, per indurarla più. V. Codino, *De orig. Constant. pag.* 67. *B.* Al di fuori fu adoprata calce mescolata d'olio. Ivi *pag.* 69. *in fine*. C. F.

(52) *Puteolanus pulvis, si aquam attigit, saxum est.* Seneca, *Natur. quaest. lib.* 3. *c.* 20. C. F.

te nel mare stesso tanto a Pozzuolo, che a Baja, e in tutto quel paese, e al porto d' Anzio, che è l' antico *Antium*, ove i moli, che formavano, e chiudevano il porto, siccome anche le dette fabbriche, erano costrutti di mattoni. Colla pozzolana selciavansi parimente negli antichi tempi le strade grandi e piccole in Roma, e all' intorno: metodo, che osservasi ancora a' nostri giorni.

§. 13. Gli strati della pozzolana si estendono molto addentro la terra, e talvolta fino agli ottanta palmi di profondità. Tutto il circondario di Roma è vuoto, e come minato dagli scavi di questa terra; e i grottoni, ove si è cavata, hanno più miglia di lunghezza: in questi erano le catacombe (53). Allorchè si lavorò alle fondamenta del casino della villa Albani, furono

(53) I grottoni delle catacombe sono stati fatti e per la pozzolana, e per altre qualità di arena, come anche per estrarne del tufo. Vedi Boldetti, *Osserv. sopra i cemet. l.* 1. *c.* 1., Bottari, *Scult. e pitt. sagre, ec. Tom. I. n.* 1. Una specie di catacomba è il così detto laberinto di Creta, non già il vero e antico laberinto, nominato qui avanti alla *not.* 39., il quale appunto è formato d' una infinità di corridori e strade implicatissime cavate sotto una montagna per estrarne pietre da fabbricare. Si vedano fra gli altri, Tournefort nella descrizione, che ne dà nelle Memorie dell' Accademia delle Scienze di Parigi all' anno 1702. *pag.* 217. *segg.*, e Gimma, *Della fis. sotterr. Tom. I. lib.* 1. *cap.* 9. *art.* 8. *pag.* 93. *segg.* C. F.

trovati tre di questi grottoni uno sull' altro; di maniera che fu necessario scavare più oltre, e fino alla detta profondità di ottanta palmi.

§. 14. Passando all' arte di fabbricare, come articolo secondo della parte essenziale dell' Architettura, dovremo cominciare dalle fondamenta, che erano fatte o di grosse pietre quadrate di tufo, come già si è detto innanzi (54), oppure di rottami di questo tufo medesimo, che era la maniera più comune, come lo è ancora al presente. La platea, ove usavansi quei rottami, si facea nel modo seguente, per quanto si vede dalle rovine. Si gettava la calce a sacco nella fossa, e poi si copriva nello stesso modo con pezzi di tufo, così continuandosi gli strati, o piani di calce, e di tufo sin che la fossa era piena. Questo fondamento si consolidava in due

(54) Pietre quadrate si dicono anche da Vitruvio, *lib.* 1. *cap.* 5., e altrove, da Livio, *lib.* 6. *cap.* 3. *n.* 4., Seneca *Epist.* 86., dal giureconsulto Ulpiano, *l. Et si forte.* 6. §. *Modus* 5. *ff. Si serv. vind.*, e da tanti altri scrittori latini generalmente. È però da notarsi con Galiani al luogo citato di Vitruvio, *n.* 2. *pag.* 32., che, quadrate non si dicono in uno stretto significato di quadro, o di cubo; ma solo per significare grosse pietre con facce piane, ancorchè non uguali, e che oggidì sogliamo chiamare col termine generale di lavorate, o quadrangolari. La forma di pietre quadrate, o quasi quadrate può vedersi nella Tavola CLIX. N. 352. e per le altre si veda la Tavola CXC. N. 399. C. F. e E. P.

giorni, e diventava tanto duro per la pozzolana, che poteva fabbricarvisi sopra immediatamente. Deesi anche notare, per ciò che riguarda le mura sopra terra, che gli antichi considerando la qualità soda della pozzolana, mettevano sempre più calce che piètre; e su tal metodo sono fatte tutte le antiche volte (55). Quando l' armatura della volta era stata formata colle tavole, vi si gettava, come nella costruzione dei fondamenti, della calce con delle scheggie di tufo, o di mattoni; e ciò fino ad una certa altezza, la quale è di nove palmi nelle terme di Diocleziano: dopo di che vi si metteva di nuovo uno strato di calce per rendere unita la superficie della volta. In tal maniera un piccol numero d' uomini poteva finire una gran volta in un sol giorno. Si può osservare questo metodo di fabbricare nelle opere, dalle quali è caduta l' incrostatura, come anche nelle volte rovinate, quali sono per esempio quelle del Colosseo, delle terme di Tito, di Caracalla e di Diocleziano; e particolarmente nelle rovine considerabili della villa Adriana, ove si vede ancora l' impronta, o letto delle tavole dell' armatura.

§. 15. Questa maniera sollecita di costruire le volte non si pratica più: si fanno al dì d' oggi

(55) Vedi la citata Tavola CXC. N. 399. E. P.

a mano, servendosi per altro sempre del tufo e della pozzolana. L'empitura, fin tanto che tutto sia del pari colla platea, si fa nulladimeno ancora a sacco, e a un di presso come usavasi dagli antichi. Per mezzo di quella calce si può dare alle volte la forma, che si vuole. Se ne fanno ancora attualmente in Roma delle affatto piane, di modo che appena mostrano essere curve. Si lasciano queste volte per qualche tempo colla loro armatura, acciò possano consolidarsi.

§. 16. Facendo gli antichi le loro volte estremamente forti, cercavano di renderle anche più leggere che fosse possibile; il che facevano in due maniere differenti. La maniera più ordinaria era di empiere le volte con delle scorie del Vesuvio, che sono o rossigne, o bigie. Se ne trovano delle nere vicino a Viterbo, in un luogo, ove sono fonti d' acqua bollente, che indurisce le uova in un istante. Questo luogo si dice *Bollicame*, nome che egli è stato dato dal *bollire*. Il fuoco sotterraneo, come pure le scorie, che vi si trovano, fanno argomentare, che vi sia stato anticamente un vulcano. Ma le scorie di Viterbo non sono troppo buone per fare le volte, essendo troppo tenere. Si osserva chiaramente questa specie di scorie in antichi edifizj, e ne furono trovate nel Panteon, allorchè in questi ultimi tempi fu restaurato. Ciò non ostante nè Vitruvio, nè i suoi commentatori hanno

parlato di questa maniera di costruire le volte; e non parla delle scorie del Vesuvio se non di passaggio. Siccome la natura di questa montagna è stata poco dagli antichi conosciuta, così non hanno molto cercato di scoprirne i fenomeni.

§. 17. Le volte coperte di simili scorie sono comunissime in Napoli; ma il cardinale Albani è stato il primo, e fino al presente l' unico, che ne abbia fatto costruire a Roma delle somiglianti. Ecco la maniera, con cui si procede in questa costruzione: dopo essere stata fatta l' armatura, si riempiono i fianchi, come già dicemmo, fino alla platea, o mezzo della volta. Questa platea si copre quindi colle scorie e colla calce, che si amalgamano, e si consolidano insieme per modo, che, a dir così, è quasi impossibile distruggere un tal lavoro.

§. 18. La seconda maniera di rendere le volte più leggere, era di servirsi d' urne, o di vasi di terra cotta vuoti, che si collocavano colla bocca in alto; dopo di che si gettavano in queste urne, e tutto intorno ad esse, delle piccole pietre, e calce tutto a sacco. Si vede un gran numero di queste urne nelle volte del circo di Caracalla, o come altri pretendono (56), di Gal-

(56) Fabrett. *De aq. et. aquaed. Dissert.* 3. *pag.* 166. — *De col. Traj. cap.* 6. *pag.* 147. C. F.

lieno, fuor di Roma (57). Scrive Aristotele (58) che si adopravano vasi vuoti nella costruzione delle camere, per accrescere la voce (59).

(57) Vogliono gli antiquarj, che possa dirsi ora con miglior fondamento di Caracalla stanti le scoperte, che vi sono state fatte dopo il Fabretti; come le medaglie di quell' imperatore, che vi sono state trovate, e che nei loro rovesci ci fanno vedere questo circo; la statua di Caracalla stesso, e di Giulia di lui madre, ritrovate fra le rovine in quelle vicinanze nel pontificato di Clemente XI., e state comprate dal duca d' Abrantes ambasciatore di Portogallo in Roma; ed altri monumenti. Ved. Ficoroni, *Le vestig. di Roma ant lib.* 1. *cap.* 24. *pag.* 163., Orlandi nelle note al Nardini, *Roma ant. lib.* 3. *cap.* 3. *pag.* 68. *n. a.* C. F.

(58) *Problem. lib.* 2. *sect.* 11. *n.* 8. 9. *oper. Tom. IV. pag.* 117.

(59) Come a tale effetto, e per l' armonia, si mettevano nei teatri. Ved. Vitruvio, *lib.* 1. *cap.* 1., *lib.* 5. *cap.* 5. È degna di particolar osservazione la cupola della chiesa ora dedicata a s. Vitale in Ravenna, opera del VI. secolo dell' era cristiana ai tempi di Giustiniano. Essa è tutta fatta di tubi vuoti collocati orizzontalmente, i quali entrano gli uni negli altri, e s' incatenano con tale esattezza e proporzione, che resta per essi la cupola di lieve peso, fortissima insieme. Ne darà la descrizione esatta il più volte lodato signor cavaliere d' Agincourt nella continuazione della Storia delle Arti del Disegno; e può vedersi anche il signor Serafino Barozzi nella descrizione, che ne ha data colle stampe di Bologna nell' anno 1782. in 4. *pag.* 13., e l' Antologia Romana, *Tomo X. anno* 1784. *num.* 33 *pag.* 258. In alcune volte dei portici, ond' è circondata la chiesa di s. Stefano Rotondo sul monte Celio, che è dell' età della suddetta, vi sono parimente usati quei tubi nei fianchi, ma posti

§. 19. Consolidate le fondamenta, per cui bastavano circa due giornate, si cominciava ad inalzare le mura; operazione, che noi consideriamo sotto due punti di vista differenti, cioè la costruzione del muro stesso, e la sua incrostatura. Le mura di pietre quadrangolari, comunque fossero di tufo, di peperino, di travertino, o di marmo, si facevano posando semplicemente queste pietre le une sulle altre senza calce, di maniera che si reggevano pel loro proprio peso. Ne' più antichi tempi si mettevano in opera le più grosse pietre, che poteano aversi; donde è nato che fosser chiamate *opere de' Ciclopi* (60). Per questa ragione stessa la gente del paese dà il nome di *Palazzo de' Giganti* alle rovine del tempio di Giove a Girgenti in Sicilia (61). Le pietre

quasi perpendicolarmente. Ne darà la figura e descrizione lo stesso d'Agincourt. C. F.

Vedi la nostra edizione in 8. *Tom. II. pag.* 122. e *Tom. V. pag.* 54. e *Tav. XXIII.* dell'*Archit.* per ciò che riguarda la chiesa di s. Vitale; rispetto all'altra di s. Stefano sul monte Celio vedi *Tom. II. pag.* 118. e *Tom. V. pag.* 50 e *Tav. XXII.* dell' *Archit.* E. P.

(60) Paus. *lib.* 2. *cap.* 20. *pag.* 156. *lin.* 28., *cap.* 25. *pag.* 169. *lin.* 20.

(61) Fazell. *De reb. sicul. Tom. I. dec.* 1. *lib.* 6. *princ. pag.* 248. — Non dice Fazello, che si chiamasse così per questa ragione; ma perchè vi era rappresentata la congiura dei Giganti contro Giove nel portico, che guardava l'oriente, in tante statue. Nella stessa maniera si

generalmente sono d' una squadratura sì giusta, e gli spigoli così uniti, che le commessure vi compariscono come un sottil filo; il che da alcuni scrittori è stato chiamato ἁρμονία; e si ammirava particolarmente nel tempio, che Scopa (62) fabbricò a Tegea (63): le commessure di un tempio a Cizico erano coperte con un filo d' oro (64).

§. 20. È cosa nota, che le pietre grandi in altre fabbriche venivano strette e collegate insieme per mezzo di spranghe, o ramponi, che erano di metallo per il marmo, in cui il ferro produceva delle macchie rugginose (65). L' Alberti dice di aver trovato anche ramponi di legno negli antichi edifizj (66); il signor le Roy gli

dice *Tempio del Gigante* una fabbrica di mattoni a Cuma per la statua gigantesca di Giove ivi ritrovata, e che ora si vede incontro al real palazzo in Napoli, ove fu eretta nel 1670. Ved. il padre Paoli, *Antichità di Pozzuolo, ec. Tav.* 47. *fol.* 29 C. F.

(62) Paus. *lib.* 8. *cap.* 41. *pag.* 684. *in fine.* — Lo dice del tempio, che Ittino fabbricò a Figalia. C. F.

(63) I traduttori hanno spiegata questa parola nel luogo citato di Pausania, con quella di *simetria*: si trova peraltro che Pausania se n' è quasi sempre servito per significare le commessure delle pietre. Vedasi *lib.* 2. *c.* 25. *pag.* 169 *lin.* 20., *lib.* 9. *cap.* 33. *pag.* 777. *lin.* 32., *cap.* 39 *pag.* 791. *lin.* 15.

(64) Plin. *lib.* 36. *cap.* 15. *sect.* 22.

(65) Vedi *Storia dell' Arte* Lib. IV. cap. 7. §. 30. Tom. II. pag. 279. di quest' edizione. E. P.

(66) *Dell' Archit. lib.* 3. *cap.* 11.

ha osservati nelle rovine d' un tempio nel territorio d' Atene (67); e uno de' miei amici, il signor Roberto Mylne scozzese, che è stato incaricato di costruire un ponte sul Tamigi, mi ha assicurato di averne veduti a una grossa pietra del suddetto tempio di Giove a Girgenti (68).

(67) *Ruin. des plus beaux monuments de la Grèce, Tom. I. par* 1. *pag.* 4. *lin.* 10.

(68) Così Flaminio Vacca *Memorie, n.* 39., racconta, che per accomodare il monastero rinchiuso nel Foro di Nerva furono gettati dei pezzi quadri di peperino, ne' quali tra l' uno e l' altro vi erano alcune spranghe di legno, da ogni banda fatte a coda di rondine, così ben conservate, che si potevano rimettere in opera; e nessun falegname conobbe di che legno fossero. Anche il signor Piranesi ha osservato, che in un sepolcro fuori di porta san Sebastiano, passato Capo di Bove sull' antica via Appia, vi sono corsi di tufi grandi, le testate de' quali sono legate per mezzo di spranghe di quercia tagliate parimente a coda di rondine. Ne dà la figura nelle *Antich. Rom. Tom. III. Tav* 9. Pare che fra gli Ebrei nella Palestina si facesse uso grande di simili spranghe di legno, come si ha dalle Sacre Scritture, Eccles. *c* 22. *v.* 19., *c.* 27 *v.* 2., Abacuc. *c.* 2. *v.* 11. Ved. Menochio *De republ. Hebr. lib.* 7. *cap.* 5. *quaest.* 5. *col.* 659. Dai Greci si chiamavano ἱμάντωσις, secondo Suida. Più generale però doveva essere presso tutte le nazioni l' uso delle spranghe di ferro impiombate, dette γομφοὶ *gomphi* dai Greci e dai Latini, come costa dalle antiche fabbriche, e da tanti antichi scrittori, molti de' quali sono riportati dal Bergero, *Hist. des grands chém. de l' emp. rom. Tom. I. liv.* 2. *chap.* 6, e Suaresio *De foram. lapid. in prisc. aedif in suppl. Antiq. Roman.* Sallengre, *Tom. I. col.* 321. Palladio *De re rust. lib.* 1. *cap,* 40. le chiama *ancore*, delle quali hanno qualche somiglianza. C. F.

§. 21. Le grosse pietre delle mura di città erano parimente commesse insieme senza calce. Un lavoro singolare in questo genere, è senza dubbio una parte delle mura di Fondi nel regno di Napoli. Questo muro è fatto di pietre bianche pulite all' esterno; ma tutte d' una forma differente, essendovene delle pentagone, delle esagone e delle ettagone, ossia di cinque, di sei e di sette angoli; ed in tal modo sono le une colle altre incastrate. Se ne potrà formare un' idea sulla terza Tavola, che il signor marchese Galiani ha aggiunta alla sua traduzione di Vitruvio, e su di un resto d' antico muro in Alba, presso il lago Fucino, che il Fabretti ha ha fatto incidere in legno (69). In questa ma-

(69) Fabretti *De col. Trajani*, *cap.* 7. *in fine*, *pag.* 229. Questa è la maniera di fabbricare, che Vitruvio *lib.* 2. *cap.* 8. chiama *antica* e *incerta*; come incerta si dice anche oggidì. Rassomiglia alla lastricatura delle strade, quale principalmente la vediamo nelle antiche di Roma, e fuori. ( Vedasene un saggio alla Tav. CXC. N. 399. ) Ne restano avanzi di tempo antichissimo in molti luoghi, e tra gli altri in alcune parti delle mura di Roma fatte da Aureliano; nelle antiche mura di Alatri in quel sito detto ora Civitá; nelle vecchie mura di Palestrina, come nota pure il Fabretti, *loc. cit.*, in quelle di Cora, che il P. Volpi *Latium vetus*, ec. *Tom. IV. lib.* 7. *cap* 2. *pag.* 128. ha prese per fortificazioni fatte dai Goti. Vedi Piranesi, *Antichità di Cora*, ec. *pag.* 3. *segg.*, e la *Breve notizia delle più insigni antichità esistenti in alcuni luoghi del Lazio in vicinanza di Roma*, inserita in appendice al Nardini, *Roma ant. pag. XXVII.* C. F.

niera medesima erano fabbricate le mura di Corinto, e di Eretria nell' Eubea. Simili mura erano anche ad Ostia, luogo dell' Epiro, de' quali il vecchio Sangallo architetto, al cui tempo se ne vedevano alcuni avanzi, ce ne ha dato il disegno in pergamena e la descrizione, che ora si ritrovano nella biblioteca Barberini; ed io parlo ad altro proposito di queste mura nella descrizione del museo di Stosch (70). Si vedono eziandio rappresentate sulla colonna Trajana le mura d' una città fabbricate di simili pietre.

§. 22. Per le volte, acquedotti, ponti ed archi di trionfo si tagliavano le pietre a forma di conio, ciò che Perrault avrebbe potuto sapere senza venire a Roma, se non avesse voluto provare, che gli antichi non sapevano l' arte di tagliar le pietre (71); e che per questa ragione non facevano arcate di pietre, ma soltanto di mattoni. Questo scrittore non si è ricordato, che Vitruvio stesso parla (72) d'arcate costrutte

(70) *Descriz. del. pietr. inc. del Gab. di Stosch, cl.* 2. *sect.* 13. *n.* 979.

(71) *Parall. des anc. et des mod. Tom. I. pag.* 115.

(72) *lib.* 6 *cap.* 11. Parla d'archi fatti a conio; ma non dice espressamente conj di mattoni, de' quali parlammo qui avanti alla *not.* 12. o di pietra. Abbiamo però Strabone, il quale ci dice chiaramente *lib.* 3. *pag.* 360. *Tom. I.*, che alcune cloache antiche di Roma, tan-

di pietre a forma di conio. Egli fa dire anche ai suoi abati, che questa ignoranza degli antichi è stata cagione di aver essi dovuto fare gli architravi, che andassero da una colonna all' altra; e che non trovandosi sempre delle pietre di una determinata grandezza erano costretti di accostare davvantaggio fra loro le colonne; ma tutto questo discorso non è meno falso del precedente; imperocchè agli avanzi d' uno dei più antichi edifizj di Roma, in Campidoglio, che era il soggiorno dei senatori, si vede ancora la parte di sotto dell' architrave, dalla quale pendono le docce, con otto capitelli dorici: lo spazio, che passa tra due di questi capitelli prova, che ve ne manca uno; e per quanto si può capire dall' architrave, dovrebbero esservene stati sedici. Questa faccia è fatta di piccole pietre di due palmi in circa per ciascuna, le quali sono tagliate nella maniera stessa, che in simili casi taglierebbonsi oggidì.

§. 23. Le mura di piccole pietre erano comunemente fatte di pezzi di tufo a modo di conio, l' esterna superficie de' quali era quadrata; o

to larghe, e alte, che vi poteva passare un carro carico di fieno, erano fatte colla volta di pietra; quali le vediamo ancora alla Cloaca massima, di cui fu parlato qui avanti, e ad altri antichi avanzi. È pure di pietre l' arco della porta di Pesto. C. F. Vedi la Tav. CLXXIX. N. 388.

almeno erano ornate, e coperte di tufi così fatti (73). Tale qualità di lavoro si chiamava dagli antichi *opus reticulatum*, vale a dire, opera fatta a modo di rete, per ragione delle commessure delle pietre, la figura delle quali somigliava ad una rete. Coloro, che rappresentano tal sorte di lavoro come fatta di dadi lunghi, o parallelogrammi (74), s' ingannano. Vitruvio assicura che questa qualità di muro non sia so-

(73) Non sempre si facevano di tufo; ma secondo i luoghi anche di peperino e travertino, come osservò Ciampini, *Vet. monum. Tom. I. cap.* 8. C. F.

(74) Alberti, *Dell' archit. lib.* 3. *cap.* 9. Perrault ha preso da lui ciò che ha detto a questo proposito. Alberti non s' inganna altrimenti, essendo ben diverso ciò che scrive, da quello, che intende Winckelmann Egli in sostanza non dice altro, se non che il lavoro reticolato degli antichi era sovente interrotto con dei corsi di mattoncini fatti bislunghi, o a parallelogrammi. Ecco le di lui parole: » Io ho avvertito, che gli antichi usarono nelle opere reticolate tirarvi il recinto, che fosse di cinque ordini di mattoncini, o non meno di tre; e che tutti, o almeno un ordine fosse di pietre non più grosse che le altre, ma bene più lunghe, e più larghe »: il che si conferma dalla figura, che ne dà nell' annessa Tavola. In tanti altri lavori di reticolato fanno lo stesso effetto i corsi di grandi pietre, o lunghi mattoni, fino a sei, e sette ordini, come sono nell' anfiteatro di Lucca, e di Arezzo, per testimonianza di Guazzesi *Diss. intorno agli anfit. della Tosc. op. Tom. I. pag.* 22.; e anche fino agli undici, come osservò Ciampini *loc. cit.*, ove dà la figura di questa maniera di fabbricare, e delle altre. C. F. Vedasi la Tav. CXC. N. 399.

da (75): ciò non ostante si vedono conservati degli edifizj intieramente costrutti in quel modo; quali sono fra gli altri la così detta villa di Mecenate a Tivoli, le rovine del tempio d' Ercole nello stesso luogo, gli avanzi della villa di Lucullo a Frascati, e gran pezzi di muro di quella di Domiziano a Castel Gandolfo, ove ora è la villa Barberini (76). Maggior quantità di tali lavori trovasi fuor d' Italia (77).

(75) Vitr. *lib.* 2. *c.* 8. e Plinio *l.* 36. *c.* 22. *sect.* 51.

(76) Osserva bene il marchese Galiani al luogo citato di Vitruvio, n. 3., che di questa specie di lavoro ci siano restati monumenti in maggior copia, che delle altre; benchè Perrault lo neghi senza fondamento. Egli crede che la facilità di screpolarsi, che vi notano Vitruvio e Plinio, possa nascere dai letti delle pietre, che non sono orizontali; ma che ciò non ostante siano fortissimi questi lavori per la piccolezza delle pietre, e l' abbondanza della calce. Le fabbriche, che fanno più maraviglia in questo genere, sono due di Baja, intorno alle quali vedasi quanto scrive il P. Paoli nella lettera a me diretta (che si darà nel Tomo XI. di questa edizione) §. 45. Ciò che mi resta qui da riflettere, si è, che Vitruvio dice usata questa maniera di fabbricare a reticolato per la bellezza sua: ma pure io vedo, che gli antichi l' usavano anche nei luoghi ove non compariva; come per esempio l' avanzo del condotto dell' acqua Alsiatina, dato da Piranesi, *Le antich. rom. Tom. I. Tav.* 12. *fig.* 1., è rivestito di reticolato non solo al di fuori, ma anche al di dentro, ove poi è intonacato con lastrico di testacei pesti. Così sono lavorate la camera sepolcrale di L. Arunzio, e liberti, data dallo stesso Piranesi *Tom. II. Tav.* 9. 10., ed altra camera sepolcrale data nella *Tav.* 16. sono di reticolato con intonaco sopra. C. F.

(77) V. Burmann. *Syll. epist. Tom. II. p.* 191.

§. 24. Per ciò che riguarda le mura fatte di mattoni, bisogna considerarle primieramente quanto alle mura in se stesse, indi quanto alla incrostatura, comprendendovi però anche il pavimento. I muri dei grandi edifizj di Roma non sono interamente di mattoni: ne sono lavorati soltanto a filare, e si chiamano muri a cortina. L' interno è riempito alla rinfusa di piccole pietre, di testacei e d' altre cose simili, legate a vicenda con della calcina, di cui vi se ne metteva un terzo di più. Vitruvio chiama questa specie di lavori *emplecton* (78) perchè è riempita nell' interno (79); ma egli non parla se non che di mura di pietre, non già di quelle di mattoni: ciò che si prova ad evidenza, mentre dopo questa descrizione comincia a trattare particolarmente delle mura di mattoni, senza parlar di tal maniera nè egli, nè i suoi commentatori. Servendosi di questa sorte di lavoro i Romani sono arrivati a fare de' muri immensi, che aveano fino a nove, e tredici palmi di grossezza (80). Anche i moderni hanno fatti simili

(78) *lib.* 2. *cap.* 8.

(79) Vedi la Tav. CXC. N. 399. E .P.

(80) Per meglio comprendere qual uso facessero gli antichi de' mattoni, e come praticassero la riempitura, gioverà assai l' osservare le fabbriche di Pozzuolo, Cuma, e Baja, delle quali dà un saggio il P. Paoli nella Tav. 67. In esse potrà osservarsi, che oltre il formare il mu-

muri, e di mattoni intieri, come è quello, su cui posa la cupola di S. Pietro in Vaticano, grosso quattordici palmi.

§. 25. Pare che di un somigliante lavoro fossero costrutte le mura di Babilonia; perciocchè la parola αἱμαστιὴ usata da Erodoto (81), in vece di cui altri (82) leggono αἱρπεζον, significa questa specie di fabbricato, e non già come pretende Bouherio (83), muri fatti di pietre gettate alla rinfusa; ma saranno state, come presso i Romani, con dei corsi di mattoni posti con ordine. Che i mattoni arruotati siano stati in uso non può assicurarsi (84). Oggidì però gl' intieri muri esterni di qualche edifizio si veggono fatti con questa sorte di mattoni, e tali sono fra gli altri quelli della chiesa della Madonna de' mon-

ro con mattoni al di fuora, riempito con rottami e calce al di dentro, ponevansi a certe distanze mattoni stragrandi, che formavano come una catena. Tali si vedono pure nelle mura di Roma fatte da Aureliano, delle quali parlammo qui avanti alla *not.* 69., e in altre fabbriche. C. F.

(81) *lib.* 1. *cap.* 180. *pag.* 85.

(82) Eusthat. *ad Odiss.* Σ'. *pag.* 1851. *l.* 25.

(83) *Dissert. Herod. pag.* 43.

(84) Può assicurarsi certamente, essendone fatta la fabbrica, di cui parla Winckelmann qui appresso al *Capo. II.* §. 18. C. F.

Winckelmann ha riportato questo anche nelle aggiunte destinate per una nuova edizione di quest' opera §. 32, e 33. F.

ti a Roma, e quelli del palazzo del duca d' Urbino (85). I mattoni, che vogliono adoprarsi per li muri, e non per li pavimenti, si fanno più larghi alle due estremità, che nel mezzo, affine di poterli collocare sodamente gli uni sopra gli altri quasi senza calce; perocchè si mette la calce soltanto internamente dalla parte, ove i mattoni non si toccano (86). Per tal ragione le commessure dei muri fatti con mattoni arruotati sono per così dire impercettibili.

§. 26. Allorchè si alzava una fabbrica in un luogo in pendìo, o presso un terreno più alto, si procurava garantirsi dall' umido per mezzo di mura doppie, fra le quali si lasciava un buon palmo d' intervallo; come vedesi ben distintamente alle *Cento Camere* conservatesi nella villa Adriana a Tivoli: le loro volte sono ancora tanto asciutte ai giorni nostri, che il fieno può conservarvisi molti anni.

(85) *Memorie d' Urbino, cap.* 3. *pag.* 46.

(86) Si può anche intendere dei mattoni, i quali al di fuori comparivano intieri, ma erano triangolari, non essendo altro, che un quarto di un mattone grande; cosicchè al di dentro del muro facevano tra di loro un angolo, ove entrava la calce. Vitruvio non ne parla. Si vedono però in tante fabbriche, e fra le altre, nelle mura di Aureliano, delle quali parlammo alla pagina precedente. C. F.

Ne diamo un saggio nella Tav. CXC. N. 399. E. P.

§. 27. L' interno di questi muri è fatto con tanta pulizia, e la loro superficie è tanto liscia che facilmente si conosce essersi avuto in mira di far sì che non vi si attaccasse l'umido. Questo lavoro serve a farci intendere ciò che ne dice Vitruvio (87). Perrault (88) si è figurato in questi doppj muri, Dio sa qual lavoro, con molti canali, o scolatoj (89).

§. 28. Un' altra ragione di usar questi doppj muri era per preservarsi dal vento, al quale i Greci davano il nome di λὶψ, i Romani, quello di *africus*, e chiamato oggidì *scirocco* (90). Questo vento, come è noto, viene dall' Africa, e regna sulle coste dell' Italia egualmente, che su quelle della Grecia. Egli è nocevole del pari agli animali, ai vegetabili e agli edifizj, strascinando con se de' vapori grossi, pesanti e caldi, che offuscano l' aria, e cagionano uno spos-

(87) *lib. 7. cap. 4.*

(88) *ad Vitruv. loc. cit. pag.* 239.

(89) Non sarà totalmente esatta la figura, che dà Perrault *loc. cit.* per ispiegare il sentimento di Vitruvio; ma ciò, che dice Winckelmann, non giova se non se ad intendere uno dei rimedj, e il più facile, che suggerisce quell' architetto, essendo più complicati gli altri. C. F.

(90) Qui Winckelmann prende lo stesso equivoco intorno ai nomi dei venti, che nella *Storia Lib. I. cap.* 1. §. 11. ove può vedersi quello, che noi vi abbiamo notato. C. F.

samento universale. A Metana (91) nella Grecia due uomini squarciavano in due parti un gallo vivo, e correvano, tenendone ciascuno la metà intorno alle loro vigne; e ritornati al luogo, ond' erano partiti, ivi lo seppellivano, colla superstiziosa credenza, che fosse questo un mezzo efficace di tener lontani da esse i perniciosi effetti dello scirocco (92). Questo vento discioglie il ferro e gli altri metalli, di modo che i lavori di ferro alle case vicine al mare devono essere rinnovati di tempo in tempo; al che molto contribuisce anche il sale marino, che circola per l' atmosfera. Il piombo della cupola di s. Pietro deve essere in parte rinnovato, e in parte risarcito ogni dieci anni, trovandosi corroso

(91) Pausan. *lib.* 2. *cap.* 34. *pag.* 191.

(92) Pausania parla veramente del vento chiamato dai Greci λὶψ, dai Latini *africus*, e da noi *libeccio*; non già dello scirocco, di cui intende parlare il nostro Autore, e rilevarne i cattivi effetti, che io ho confermati al luogo citato nella *not* 90.; come pure dell' austro, o vento meridionale: de' quali due venti, e loro maligni influssi nell' agro romano, e nell' Italia, puo vedersi anche il Donio *De restit. salubr. agri rom. in supplem. Antiq. Rom.* Sallengre, *Tom. I, col.* 960. Se il libeccio a Metana bruciava i teneri pampani delle viti, come scrive Pausania; l' austro in Italia recava danno alle uve, come dice Stazio, *Sylvar. lib.* 5. *cap.* 1. *vers.* 146.

*. . . . . Sic plena maligno*
*Afflantur vineta noto.* C. F.

da questo vento (93). Era dunque per prevenire questi cattivi effetti, che gli antichi facevano doppio il muro alle loro case dalla parte del mezzodì; ma lo spazio allora si lasciava più grande fra di essi, che quando volevano salvarli dall' umidità. Questo intervallo si faceva di qualche piede di larghezza; e così ha fatto lavorare il signor cardinale Alessandro Albani ad uno dei suoi magnifici casini a Castel Gandolfo.

§. 29. Per alzare gran pesi alle fabbriche si usava una ruota, in cui andavano uomini; come si può osservare in un bassorilievo incastrato in un muro nella piazza del mercato di Capua dato in rame dal Mazocchi (94).

§. 30. Intorno alla incrostátura dei muri è da notarsi, che quella dei pubblici edifizj si faceva con egual cura e pulitezza tanto allora che si volevano intonacare, come quando non s' intonacavano. Quindi è che sebbene sia caduta questa incrostatura, il muro resta così pulito, come se fosse stato fatto per restar nudo. L' intonaco si faceva con molto più di diligenza, che

(93) Non è il semplice vento, che lo corrode; ma il gran caldo del sole, che lo squaglia, a segno di farlo talvolta scorrere fuso in qualche parte: e molto contribuiscono a rovinarlo anche le gelate C. F.

(94) Mazocchi *Amphith. Campan.* Lo riporteremo Tav. CLXXXII. N. 403. E. P.

non si pratica oggidì; perchè vi si mettevano fino a sette mani di calce, come insegna Vitruvio (95): ciascun piano era ben battuto e assodato; e poi in fine vi si stendeva sopra un piano di polvere di marmo passata allo staccio. Contuttociò una simile incrostatura non oltrepassava la grossezza d'un dito (96). Le mura in-

(95) *lib.* 7. *cap.* 4.

(96) La maniera, che insegna Vitruvio, è molto più faticosa di quello, che mostri di farla credere Winckelmann; e certamente dovea essere più grossa e alta l'incrostatura. Sarà bene di portarne le parole secondo la traduzione di Galiani. » Terminati i cornicioni, si rinzaffino più rozzamente che sia possibile le mura: mentre sta per asciuttarsi il rinzaffo, si cuopra d'arricciatura, regolando le lunghezze colla riga e col filo, le altezze col piombo, e gli angoli colla squadra, perchè un intonaco così fatto ne farà parer bella la pittura: mentre sta per seccarsi questo arricciato, vi si stenderà il secondo, e poi il terzo. Così quanto più alto sarà l'arricciato, tanto più duro e stabile sarà l' intonaco. Quando oltre il rinzaffo si saranno fatte non meno di tre croste d' arricciato, allora si stenderanno i piani di polvere di marmo; e questo stucco si stempererà in modo, che nello impastarsi non attacchi alla pala, ma n' esca netto il ferro: steso lo stucco, mentre si secca, vi si stende un altro piano più sottile: e quando sarà questo ben maneggiato e lisciato, si metta anche il terzo e più sottile. Così fortificate le mura con tre incrostature d' arena, ed altrettante di marmo non potranno essere sottoposte nè a crepature, nè a difetto alcuno: ma anzi essendo stati colle mazzuole ben battuti ed assodati i piani di sotto, e poi ben lisciati per la durezza e candidezza del marmo, cacceranno i colori messivi ne' pulimenti una somma nettezza e vivezza ».

tonacate in questa maniera acquistavano un pulimento, che le rendeva lucide come uno specchio; e con pezzi di esse coprivansi dei tavolini. Non è possibile di abbattere l' incrostatura dei muri e dei pilastri delle così dette Sette Sale nelle terme di Tito, e della Piscina Mirabile vicino a Baja; essendo forte come il ferro, e lustra come uno specchio (97). Nelle fabbri-

Ognuno intende, che Vitruvio parla di un intonaco per dipingervi sopra, com' egli dice più chiaramente nel progresso, e segue a dire, che non si faccia sottile, ma grosso quanto più sarà possibile. Se poi fosse umido il luogo dove si vuol dipingere, prescrive nel capo seguente le cautele, che ho accennate qui avanti, *nota*. 89 Per le cisterne, o conserve d'acqua *lib*. 8. *cap*. 7. prescrive soltanto una crosta di calce, e di frombole. Queste devono essere di selce, e non più grosse d' una libbra. La calce sia della più gagliarda, che poi si mescola con cinque parti di arena della più pura e più aspra. Un tal metodo però non si vede usato negli antichi acquedotti, e nelle conserve, delle quali parla Winckelmann appresso. Gli intonachi per le volte e per le stanze, ove non si volea dipingere, si faceano di tre mani di calce, e l' ultima col marmo pesto, secondo Palladio, *De re rust. lib*. 1. *cap*. 13. 15.; e con due di marmo, se si voleva ben lustro, come scrive Plinio *lib*. 36. *cap*. 23. *sect*. 55. C. F.

(97) Anche il P. Paoli *Antich. di Pozzuolo, ec. Tav*. 61. *fol*. 34. ci descrive la sodezza straordinaria e marmorea dell' intonaco, che vedesi in questa piscina di Baja. Crede però non doversi ciò alla maestria dell' incrostatura, ma bensì alla deposizione fatta dall' acqua delle sue particelle saline: ed ha trovato sempre questa sorta di sodo intonaco nelle conserve d' acqua, non già altrove. Questo

che ordinarie, e nei sepolcri, l' interno de' quali non era fatto colla medesima pulizia, l' incrostatura ha due dita di grossezza. È singolarissima la notizia, che Sante Bartoli (98) ha data di certe camere, le cui mura erano incamiciate con lastre di rame sottilissime. Esse furono scoperte al tempo dello stesso scrittore, cioè verso il fine dello scorso secolo, a poca distanza da Marino, in un luogo detto *le Frattocchie* (99), ove altra volta era stata trovata la

intonaco poi è ruvido all' esterno, e quasi globoso. Conviene osservarlo dalla parte, che era attaccata al muro, per averlo liscio; e bisogna arruotarlo perchè sia lucente. L' intonaco delle Sette Sale, che erano recipienti, o conserve d'acqua, come osservò Nardini *Roma ant. lib.* 3. *cap.* 10. *pag* 100., e il nostro Autore nella *Storia dell' Arte, Lib. X. cap.* 1. §. 10., è fatto certamente con particolar diligenza, ed è di tre diversi ordini, o mani. Ved. Ficoroni *Osservaz. ec. pag.* 27. C. F.

(98) Nella notizia delle antichità scoperte, che si trova in fine dell' opera intitolata: *Roma antica, e moderna*.

(99) Winckelmann ha probabilmente scritto di memoria questa notizia, equivocando tra Sante Bartoli, e Flaminio Vacca. Il primo è stato valente disegnatore, e incisore celeberrimo, ma non già scrittore, per quanto io sappia. L'altro ha scritte nel 1594. le *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, che l'Andreoli aggiunse in fine della *Roma antica* del Nardini ristampata in Roma nel 1704.; e in queste *Memorie, num.* 101., il Vacca da quella notizia della stanza e del luogo, ove fu trovata, che è sul monte Aventino incontro alla chiesa di s. Saba. Ecco le di lui paro-

famosa Apoteosi d'Omero, che vedesi in casa Colonna, (100) e ove credesi che abbia avuta l' imperator Claudio la sua villa (101).

§. 31. Il pavimento de' bagni e di altre fabbriche era talvolta fatto di piccoli mattoni messi di costa, in maniera che facevano angolo insieme, come si pratica anche a' dì nostri; e ne sono lastricate le strade di Siena, e di tutti i paesi dello stato d' Urbino. Questa specie di lavori si chiama *spina pesce*, per la somiglianza, che hanno li filari dei mattoni colle spine dei pesci (102). Gli antichi lo chiamavano *opus spicatum*, perchè i mattoni sono anche disposti come i granelli nella spiga; lavoro, che Perrault non ha saputo intendere, secondo che altri ha già osservato (103). Si copriva il pavimento co-

le. «Flaminio Galgano padrone di una vigna incontro santo Savo, dove si cavano li tufi per far le mura della città, mi raccontò, che cavandosi alle radici di quel monte, si trovò dentro il tufo uno stanzino molto adorno, col pavimento fatto di agata e corniola, e li muri foderati di rame dorati con alcune medaglie commesse con piatti e boccali, tutti istromenti da sagrifizj; ma ogni cosa aveva patito fuoco: il detto stanzino non aveva nè porte, nè finestre, e vi si scendeva per di sopra. C. F.

(100) Presentemente a Londra nel Museo Britannico. E.

(101) Vedi *Storia dell' Arte*, *lib.* IX. *cap.* 2. §. 35. E. P.

(102) Vedine un saggio nella Tav. CXC. N. 399. E. P.

(103) De la Bastie, *Remarq. sur quelq. inscrip anc. Acad. des Inscr. Tom. XV. Mém. pag.* 442.

sì fatto con calce mescolata di testacei pesti, e sovente al di sopra vi si poneva il musaico. Si vede un somigliante lavoro nella villa Adriana a Tivoli. Aveano gli antichi fra i loro servi di quelli, che si chiamavano *pavimentarj* (104), i quali far sapevano ogni sorte di lavori in genere di lastrico.

§. 32. La terza parte di questo capitolo, che tratta della forma degli edifizj e delle loro differenti parti, si divide naturalmente in due punti: il primo, che concerne la forma, riguarda principalmente i tempj, i quali, tranne ben pochi, erano fra i Greci di figura quadrata, in maniera che la loro lunghezza era il doppio della larghezza: e perciò Vitruvio scrive (105), che un tempio, il quale per davanti abbia cinque intercolonnj, e sei colonne, debba avere il doppio di questi intercolonnj alle fiancate. Era di questa proporzione il tempio di Giove a Girgenti in Sicilia, come ho fatto vedere nelle mie Osservazioni a parte su di esso (106); poichè con una esatta misura del piano, che ha occupato, e delle sue rovine, si è trovato, che la sua larghezza era di cento sessantacinque pie-

(104) Vulp. *Tab. Antiat. pag.* 16.
(105) *lib.* 3. *cap.* 3.
(106) Vedi qui avanti nella *Prefazione*, *not.* 7. E. P.

di: e per conseguenza si dovrà leggere cento sessanta in Diodoro, ove parla della lunghezza di questo tempio, in vece del sessanta. La stessa proporzione si osserva nei tempj quadrati dei Romani. Un picciol tempio fabbricato di peperino presso al lago Pantano sulla strada di Tivoli a Frascati, di cui parlammo innanzi, ha sessanta palmi di lunghezza, e trenta di larghezza. Questa proporzione però sembra che non fosse ancora fissata ne' tempi antichissimi; poichè l' antico tempio di Giove in Elide era largo novantacinque piedi, e lungo duecento trenta (107): quello pure di Giove, che innalzar fece Tarquinio sul Campidoglio (108), era a un di presso tanto largo quanto lungo, essendovi appena quindici piedi di differenza.

§. 33. Di edifizj rotondi con volta, o cupola, non se ne sanno in Grecia, che sei nominati da Pausania. Un tempio era accanto al Pritaneo d'Atene (109); un altro si vedeva in Epidauro (110), vicino al tempio d' Esculapio, architettato dal celebre scultore Policleto, e ornato con pitture di Pausia, cui si era dato il nome

(107) Paus *lib.* 5. *cap.* 16. *pag.* 398. *lin.* 3.

(108) Dionys. Halic. *Antiq. Roman lib.* 4. *cap.* 61. *Tom. I. pag.* 248. *lin.* 22.

(109) Paus. *lib.* 1. *cap.* 5. *pag.* 12.

(110) Id. *lib.* 2 *cap.* 27 *pag.* 173.

di *Tholus* per motivo della sua volta (111); il terzo era a Sparta, ove stavano le statue di Giove, e di Venere (112); il quarto, edifizio profano, era in Elide (113); e il quinto a Mantinea (114), chiamato *il focolare comune* (ἑςία κοινή). V' erano in altre parti degli edifizj, che portavano un nome stesso, come quello di Rodi (115),

(111) Pausania scrive, che si chiamava *Tholus* Θόλος anche il primo nominato di Atene. Vitruvio *lib.* 7. *praefat.* nomina un edifizio a Delfo chiamato pure *Tholus*, e *lib.* 4. *cap.* 7. dà le regole per fare tempi rotondi. Secondo Aristotele, o altri, che sia l' autore, *De mirab. auscult. oper. Tom. II. pag.* 726. *in fine*, le fabbriche a cupola doveano essere molto in uso fra i Greci: e ivi si parla di molte consimili fatte da tempi antichissimi nell' isola di Sardegna. Erano però tutte cupole basse molto, e piuttosto volte rotonde, anzichè dell' altezza, e forma delle cupole, che si sono fatte ne' tempi moderni com' è quella di s. Pietro in Vaticano. Sarà interessante la serie storica di queste cupole all' uso moderno, che darà il più volte lodato signor cavaliere d' Agincourt nella sua continuazione della Storia delle Arti del disegno. Può vedersi anche le Roy, *Ruines*, *ec. Essai sur l' hist de l' archit. pag.* 16. *segg.* Questi osserva, *Tom. II. par.* 2. *pag.* 49. *seg.*, che i monumenti greci ancora esistenti, dai quali possiamo trarre qualche idea delle fabbriche rotonde, sono la Torre de' venti, di cui dà la figura, *Tom. II. pl.* 3.; e il monumento elevato a Lisicrate, amendue in Atene, di cui porta la figura nel *Tom. I. pl.* 10. 34. e 35. C. F.

(112) Id. *lib.* 3. *cap.* 14. *pag.* 237. *in fine*.

(113) Id. *lib.* 5. *cap.* 20. *pag.* 429. *lin.* 15.

(114) Id. *lib.* 8. *cap.* 9. *pag.* 616. *in fine*.

(115) Constant. Porphyr. *Exc.* Polyb. *lib.* 28. *pag.* 138.

e quel di Cauno nella Caria (116). Finalmente il sesto di quegli edifizj era il tesoro di Minia a Orcomene (117). Quantunque sulle pietre intagliate, nelle quali è rappresentato il corpo di Ettore strascinato intorno alle mura di Troja, si veggano dei tempj rotondi, non se ne dovrà conchiudere, che questi tempj avessero una tal forma veramente. Sulla nave di straordinaria grandezza, che Tolomeo Filopatore re d'Egitto fece costruire, v' era fra gli altri un tempio rotondo consecrato a Venere (118), e sappiamo, che sulle navi degli antichi (119) solevano alzarsi delle torri rotonde di muro con tetto a volta, o a cupola (120), come anche delle torri di muro quadrate (121). L'architetto Sangallo nella citata sua raccolta di disegni in pergamena parla d' un tempio rotondo a Delfo consacrato ad Apollo.

§. 34. Non può affermarsi, che il tempio fatto alzare da Pericle in Eleusi (122) abbia avuto

(116) Appian. *De bello mithrid. pag.* 185. *D.*

(117) Id. *lib.* 9. *cap.* 38. *pag.* 786.

(118) Athen. *Deipnos. lib.* 5. *c.* 9. *pag.* 205. *E.*

(119) *Descriz. delle pietr. inc. del Gabin. di Stosch, class.* 6. *num.* 66. *seqq.*

(120) Vedi anche la Raccolta d' Antichità di Borioni, illustrata da Venuti, ove *Tab.* 73. si ha una gemma con simili torri su di una nave. C. F.

(121) *ibid. num.* 65. *pag.* 537.

(122) Plutarch. *in Pericle, oper. Tom. I. pag.* 150. *in fine.*

una forma circolare; ma quando anche fosse stato d'una forma quadrata, non è meno certo, che fosse coperto con una cupola, e con una specie di lanterna (123). Si vede questa lanterna ed una cupola sopra il tamburo d'un tempio quadrato scolpito sul più gran sarcofago, che siasi conservato dell' antichità, esistente nella vigna Moirani presso la porta di s. Sebastiano (124). Il tamburo non è dunque una invenzione moderna. Più comuni erano i tempj rotondi presso i Romani, che presso i Greci: ad alcuni era stata data una tal forma per una ragione allegorica, come al tempio di Vesta inalzato da Numa Pompilio (125); siccome in

(123) Winckelmann ha forse equivocato intorno a questa fabbrica, di cui Plutarco non dice niente di questo; ma bensì poco dopo, *pag.* 160. *princ.* dice dell' Odeo, fatto dallo stesso Pericle in Atene, come fu detto nella *Storia dell' Arte, lib* IX. *cap.* 2. §. 6. che fosse rotondo, e fatto a guisa di un padiglione reale. Il signor le Roy, *Ruines, ec. Tom. I. par.* 2. *pl.* 9. dà la figura degli avanzi di esso, e lo descrive *pag.* 19. C. F.

L'autore non ha presi equivoci. Egli intende il Telesterione di Eleusi, del quale Plutarco, *loc cit.* parla sicuramente come di un edifizio, che riceveva la luce dall'alto. E.

(124) Ora nel Museo Pio-Clementino. C. F.

(125) Festus *v. Rotunda aedes.* — Kippingio, *Antiq. rom. lib.* 1. *cap.* 8. *num.* 5. *pag.* 163. crede trovarlo rappresentato su una medaglia della famiglia Cassia; di cui dà la figura presa dal Grutero, *De jure pontif. lib.* 11. *cap.* 10. C. F.

quello di Mantinea sembra che siasi avuto in mira il focolare. Un tempio rotondo della Tracia, dedicato al Sole, aveva avuto per oggetto il simbolo del disco di questo pianeta (126).

§. 35. Alla forma degli edifizj pubblici e dei tempj appartengono le colonne, che ne' più remoti secoli erano di legno. Si vedeva ancora al tempo di Pausania (127) un tempio in Elide, il cui tetto posava sopra colonne di quercia senza mura; e nel luogo stesso v' era altresì allora una colonna di quel legno al portico di dietro del tempio di Giunone (128). La più antica proporzione o misura dell' altezza delle colonne, era il terzo della larghezza d' un tempio, come Vitruvio (129) c' insegna per l' ordine toscano; e come si trova in generale accennato da Plinio (130). Questa proporzione non è totalmente d' accordo con quella dei due antichissimi tempj di Pesto, l' altezza de' quali è un poco maggiore (131). Le colonne andavano

(126) Macrob. *Saturn. lib.* 1. *cap.* 18.

(127) Paus. *lib.* 6. *cap.* 24. *pag.* 515.

(128) Id. *lib.* 5. *cap.* 16. *pag.* 417. *princ.* — Gli antichi tempj dei Greci erano tutti intieri di legname. Vedi al *cap.* 2. §. 13. C. F.

(129) *lib.* 5. *cap.* 7.

(130) *lib.* 36. *cap.* 23. *sect.* 56.

(131) Qual sia la diversità, che passa fra li tempj di Pesto, e l' antico etrusco descritto da Vitruvio, potrà vedersi nell' opera più volte lodata del P. Paoli intorno alle antichità di quella città, *Dissert.* 3. *n.* 22. *segg.* C. F.

diminuendo verso la cima, imitando così li tronchi degli alberi. Il gonfiamento, che Vitruvio chiama *entasis*, e sul quale si diffonde molto (132), non si vede in alcuna colonna dei grandi edifizj; ma bensì a qualcuno piccolo, e de' meno antichi tempi. Bisogna d' altra parte convenire, che questo gonfiamento niente di grazia accresce alle colonne (133.) Riguardo alle scanalature, già le avevano le colonne più antiche (134). I Greci davano a quest' orna-

(132) Appena l' accenna nel *lib.* 3. *cap.* 2., e *lib.* 4. *cap.* 3. Bensì ne dava la figura in fine dell' opera, che poi si è perduta. C. F.

(133) Il sig. Piranesi trova l' entasi alla colonna etrusca fra le rovine di un antico tempio in Alba negli Equi al lago Fucino, di cui parla il nostro Autore nel §. dopo il seguente, e ne dà la figura nell' opera, *Della magnif. de' Rom. Tav* 31 *fig.* 6.; e nei quattro pilastri dell' antichissimo sepolcro di C. Poblicio presso il Foro di Marte alle radici del Campidoglio, passato macel de' corvi, de' quali dà la figura allo stesso luogo, *fig.* 7. Avendola trovata il lodato P. Paoli nelle colonne del terzo edifizio di Pesto, o atrio toscano, nominato qui avanti nella *Prefazione*, delle quali diamo la figura (Tav. CLXXXVII. N. 396.) noi ci riserveremo a parlarne meglio nell' indice de' rami al detto numero. C. F.

(134) Le avevano le colonne del palazzo di Salomone, che sono molto più antiche degli edifizj greci. Vedi Regum, *lib.* 3. *cap.* 7. *vers.* 24. C. F.

mento il nome di ῥάβδωσις κίονος (135), ovvero διάξυσμα (136).

§. 36. Quando le colonne erano assai grandi, i Greci le facevano di piccoli pezzi di pietre ineguali, come io fo vedere delle colonne del tempio di Giove Olimpico a Girgenti nelle citate mie Osservazioni su di esso. Nella pretesa villa di Mecenate a Tivoli, le colonne per metà incastrate nel muro, come anche l'intiera fabbrica, sono fatte di pietre tagliate a forma di conio. Le colonne di marmo pentelico del tempio di Giove Capitolino, che l'imperator Domiziano fece lavorare in Atene, e poi rilavorare in Roma (137), erano più grandi di quante altre colonne di marmo e di granito siano rimaste a' tempi nostri; poichè Pirro Ligorio, il quale ne avea veduti dei frammenti, dice nelle sue Antichità, che manoscritte si conservano nella biblioteca Vaticana, che il loro diametro era di dieci piedi; di modo che aver doveano per lo meno ottanta piedi di altezza, come questo stesso scrittore osserva (138).

(135) Aristot. *Ethic. ad Nicom. lib.* 10. *c.* 3. *oper. Tom. III. pag.* 174.

(136) Diod. *lin.* 13. §. 82. *p.* 607. *T. I. l.* 55.

(137) Plutarch. *in Poplic. op. Tom. I. p.* 105. *princ.* — Vedi *Storia dell' Arte, lib. XI. cap.* 3. §. 20. E. P.

(138) Ligorio nel libro 18. delle sue Antichità, esistenti in detta biblioteca fra i codici ottoboniani, num.

§. 37. Io non m' impegnerò qui in ricerche sulla origine e sul motivo delle differenti par-

3376. alla parola *Tempio*, *p.* 51. *tergo*, non dice altro, se non che le colonne di quel tempio di marmo pentelico aveano nove palmi nell' imo scapo. Egli non da veruna prova di ciò. A me pare incredibile, che colonne tanto grosse potessero servire per quel tempio. Per lo che è da osservarsi, che quando fu riedificato ai tempi di Vespasiano, per risposta degli aruspici non si potè accrescerlo in grandezza, ma soltanto farlo più alto, secondo che narra Tacito, *Histor. l.* 4. *c.* 53. Lo stesso vi sarà stato praticato poco dopo, quando fu di bel nuovo rifatto da Domiziano: e forse per questa ragione di doversi mantenere l' antica pianta di esso, si saranno dovute rilavorare, e assottigliare quelle colonne di marmo pentelico venute da Atene. È affatto insussistente l' opinione del Nardini, *Roma ant. lib.* 5. *cap.* 15. *reg. VIII. pag.* 267., del Padre Minutolo, *Dissert.* 5. *de Templis*, *sect.* 2. *in supplem. Antiq. Rom.* Sallengre, *Tom. I. col.* 124., e di altri, i quali credono, che queste colonne siano le stesse, che ora si vedono nella chiesa d' Araceli; imperocchè, come nota il P. Casimiro nella Storia di essa, *cap.* 6. *pag.* 238., queste sono colonne tutte ineguali e per altezza e per grossezza; e oltracciò alcune sono di granito bianco, altre di rosso, di cipollino, paonazzetto, e d' altra pietra. Ma poi il P. Casimiro mostra di non aver letto Plutarco, aggiugnendo, che egli non dica a qual uso e per qual fabbrica servissero quelle colonne di pentelico fatte venire da Domiziano.

Colonne più grandi di quelle nominate dal Ligorio sarebbero quelle, che lo stesso padre Minutolo, *Dissert.* 7. *de edific. judic. loc. cit. col.* 159. dice scavate a suo tempo (cioè dopo la metà dello scorso secolo) nel monistero di s. Eufemia (per errore dice s. Susanna), vicino alla colonna Trajana, di tale grandezza, che quasi agguagliavano questa colonna Trajana. Tale racconto è esa-

ti delle colonne; ma, come faccio in genere, così mi contenterò di fare anche qualche osser-

gerato, se quelle colonne appartenevano al Foro di Trajano, ed erano compagne di quella di granito trovata nella parte opposta di quel monistero l'anno 1765., come riferisce Vinckelmann nella *Storia dell' Arte*, *lib.* XI. *cap.* 3. §. 30. e Orlandi nelle note al Nardini. *lib.* 5. *cap.* 9. *pag.* 235. *n. a.*, la quale aveva soli otto palmi e mezzo di diametro, ed è compagna di altre che si vedono nelle cantine di quel contorno. Il nostro Autore in una lettera al signor barone Riedesel dei 9. novembre 1763. dice trovata poco prima per la strada d'Albano una colonna di granito sì grossa, che appena quattr' uomini potevano abbracciarla; e un'altra simile scoperta nei fondamenti del palazzo Santa Croce in Roma, che vi si lasciò sepolta per l'enorme sua grandezza. Se ne sono trovate delle altre grandissime nello scavare per fondamenti di case, e per la stessa ragione non sono state estratte. Da Anastasio nella vita di s. Ilario, *sect.* 69., *Tom. I. pag.* 76., si nominano certe colonne, che erano a un triportico vicino a s. Croce in Gerusalemme, chiamate, *hecaton penta* (o *peda*), di cento piedi; ma forse erano così dette enfaticamente per denotare col numero cento non una precisa grandezza, ma una grandezza straordinaria e sterminata, come vi nota Bianchini, *Tom. III. pag.* 167., il quale peraltro equivoca nel dirle di porfido, confondendole con altre nominate dopo dallo stesso Anastasio, che lo erano veramente. Flaminio Vacca, *Memorie*, *n.* 78., dice essersi trovato a suo tempo presso il frontispizio di Nerone un colonnato di marmi salini, il maggior de' membri, ch'egli avesse veduto (eppure scriveva dopo di Pirro Ligorio), composto di colonne grosse nove palmi di diametro, di una base delle quali fu fatta la tazza della fonte del Popolo, e di un' altra quella di piazza Giudìa.

vazione generale sulli diversi ordini delle medesime. Questi sono cinque nell' Architettura greca e romana; cioè il toscano, il dorico, lo jonico, il corintio ed il romano, o composito. Dell' antico ordine toscano non si è conservata che una sola colonna all' emissario del lago Fucino; e non ne sappiamo altro se non ciò che ne dice Vitruvio (139). Si vedono colonne toscane colle basi sopra una patera etrusca incisa (140), ove rappresentasi Meleagro sedente fra Castore e Polluce, con Paride.

§. 38. Bensì ci restano modelli di colonne dell' ordine dorico dal tempo della loro prima origine alli tre antichi edifizj di Pesto, de' quali abbiamo parlato avanti (141), a un tempio di

Le colonne più grandi, che veggansi ancora fuor di Roma, possono credersi, una d' antico ordine dorico senza base, o forse d' antico etrusco, in Taranto nella chiesa della Trinità de' pellegrini, la quale, per rapporto del lodato Riedesel, *Voyage en Sicile*, ec. *let.* 2. *pag*. 203. ha trenta due palmi e mezzo di circonferenza; e le colonne del tempio di Giove a Girgenti, che superano quante altre mai esistano; come si rileverà nelle note alle Osservazioni del nostro Autore su quel tempio inserite in fine di queste sull' Architettura. Grandissime erano anche le colonne del tempio di Cizico, di cui parleremo al §. 50. C. F.

(139) *Lib.* 4. *cap.* 7.

(130) Dempst. *De Etrur. reg. Tom. I. Tab.* 7.

(141) Nella *Prefazione* alla *nota* 13., si è notato, che si credono antiche etrusche. C. F.

Girgenti (142), e ad un altro tempio di Corinto (143). Possono considerarsi quasi come un semplice fuso di altre colonne. Sono scanalate, e d' una forma conica, cioè che va diminuendo verso la cima; e quelle di Pesto sono ciascuna composte di quattro pezzi. I capitelli hanno semplicemente una rotondità piana, e in quel luogo medesimo, ove nei tempi posteriori le colonne doriche hanno i così detti ovoli. Su questa parte posa immediatamente l' abaco, detto anche trapezio, che ha più sporto al di sopra del quarto di rotondo, di quello abbiano i più antichi tempj de' Greci. Questa sorta di sporto dà una grandiosità straordinaria al capitello (144). L' altezza delle colonne, che dovrebbe essere di sei diametri presi dalla parte inferiore, non ne ha nè pur cinque; e al detto tempio di Corinto, le colonne hanno solamente quattro diametri, compresi i capitelli (145).

§. 39. Le proprietà dell' ordine dorico sono d' avere dei triglifi alla parte di mezzo, ossia alla più larga del cornicione, chiamata fregio;

(142) Pancrazi, *Antich. sicil. Tom. II. par.* 2. *Tav.* 11. 12. 13.—Piranesi *della magnif. de' Rom. Tav.* 22. *fig.* 3. C. F.

(143) Le Roy, *Ruin. des plus beaux mon. de la Grèce, Tom. II. par.* 2. *pl.* 17. *pag.* 44.

(144) Vedi le Tavole CLXXXII. e segg. E. P.

(145) Le Roy, *ibid. Tom. I. par.* 2. *pag.* 18.

delle docce all' architrave, e dei dentelli alla parte inferiore della cornice (146). In uno dei tempj di Pesto i triglifi non erano lavorati nel fregio stesso, ma v' erano incastrati; e tutti ne sono caduti, uno eccettuato (147). L' estremi-

(146) Vitruvio *lib.* 4. *cap.* 2. vuole, che i triglifi siano proprj dell' ordine dorico, e dello jonico i dentelli. Anche Euripide *in Oreste, vers.* 1372. dà ai *triglifi* l' epiteto di *dorici*; parole, che il traduttore latino ha rese malamente per *dorica pinnacula*. Ma per li dentelli nell' ordine dorico ne abbiamo l'esempio nella cassa sepolcrale di Scipione Barbato, lavoro del secolo V. di Roma, nominata qui avanti §. 9. *not.* 32 che può considerarsi come un cornicione, essendovi al di sopra la cornice coi dentelli; sotto il fregio coi triglifi e le metope, le quali hanno un rosone per ciascuna; e il di sotto, ove è l' iscrizione, tutto liscio potrebbe considerarsi come un architrave (Vedasene la figura alla Tav. L. N. 138. e 139.). Al tempio di Cora, del quale si parlerà qui appresso nel § 41., di ordine dorico, vi sono i dentelli alla cornice sulla porta della cella. C. F.

(147) I triglifi erano al tempio piccolo di Pesto solamente, non alle altre fabbriche, come ci avvisa il P. Paoli *Dissert.* 4. *n.* 24.; benchè siano stati posti anche al tempio grande nelle Tavole da lui datene, colle docce sotto, delle quali non si è trovato vestigio nè pure al triglifo, che è rimasto al tempio piccolo. Le gocce sotto i triglifi conservatesi in altri monumenti antichissimi, e della stessa architettura presso a poco di quei di Pesto, sono rotonde, per imitare le docce d'acqua, che rappresentano; come le osservò il signor barone Riedesel a un tempio dell' antica Selinunte dodici miglia lontana da Mazara in Sicilia, *Voyage en Sicile, ec. let.* 1 *pag.* 27.; e al creduto sepolcro del tiranno Terone a Girgenti, ivi *pag.* 43. C. F.

tà superiore dei loro canali è rotondetta; forma che non hanno gli altri triglifi. In luogo delle docce sotto alla cornice vi sono in questi tempi degl' incavi rotondi, e tre filari di sei di questi incavi per ciascheduna (148). Al tempio di Teseo in Atene questi incavi sono quadrati, e a due filari (149).

§. 40. I triglifi sono posti nel luogo, ove nei più antichi tempi i travi del soffitto interiore del tempio uscivano in fuori, e posavano su di un trave retto immediatamente dalle colonne. V' è tutta l' apparenza, che il cornicione poggiasse ancora al tempo di Pindaro sopra colonne di legno; come questo poeta accenna chiaramente nel suo enigma (150). Dice Vitruvio (151), che s' inchiodavano i triglifi come un ornato sulla testa dei travi, che usciva fuori; ma questa è una mera congettura; poichè al suo tempo non sussisteva più alcun tempio antico; ed egli non dà ragione veruna di quella specie di

(148) Tali sono nel tempio grande; ma nel piccolo sono diverse. C. F.

Vedi le Tavole CLXXXII. e CLXXXVII.

(149) Le Roy, *Ruines, ec. Tom. I. pl.* 18. Vitruvio *lib.* 4. *cap.* 3. prescrive, che le docce si facciano a tre filari di sei per ciascuna. C. F.

(150) *Pyth.* 4. *vers.* 475-477. — Parla di una casa di un principe, non di tempj. C. F.

(151) *Lib.* 4 *cap.* 2.

ornamento. Pare che si facessero alle dette teste dei tagli, o segature, affine d' impedire che si screpolassero (152). L' intervallo, che passa fra due teste di travi, e loro triglifi, chiamato metopa, era riempito di fabbrica, come osserva lo stesso architetto romano; ma sembra che nei più antichi tempi questo spazio restasse vuoto; il che dava aria al legname. Mi viene in pensiere questa osservazione per un passo d' Euripide, ove racconta, che nel momento, in cui Oreste, e Pilade concertavano insieme intorno alla maniera di entrare nel tempio di Diana in Tauride, per indi toglier la statua di questa dea, Pilade propose di passare fra i triglifi, in quel luogo dove era il vacuo, cume io credo che vadano interpretate queste parole:

> Ὅρα δὲ γ' εἴσω τριγλύφων, ὅποι κενὸν
> Δέμας καθεῖναι (153).

Guglielmo Cantero le ha tradotte contro tutte le regole del buon senso in questo modo:

(152) O piuttosto per imitare i canali dell' acqua, che vi scorreva, cadendo dalla cornice; giacchè per questa ragione medesima si mettono le gocce sotto i triglifi, ove i detti canali vanno a finire. Non mi pare, che simili tagli, o segature potessero impedire, che i travi si screpolassero, non dovendo essere molto profondi. C. F.

(153) Euripide *Iphig. in Taur. vers.* 113. — Il nostro Autore ha ripetute queste riflessioni nei *Monum. ant. ined. Par.* 4. *c.* 14. *num.* 206. C. F.

*Specta vero intra columnarum caelaturas, quo inane, ac expeditum Corpus oportet demittere.*

Come mai un uomo sì dotto, che ha veduta l'Italia, ha potuto pensare, che siasi cercato di entrar nel tempio per le scanalature delle colonne (154), e che ciò sia stato possibile? Altronde la parola *vacuo* (κενὸν) qui non è relativa a quella di *corpo* (δέμας), come Cantero ha supposto: e non si tratta di rendersi *leggero* e *svelto;* perchè *inane* e *vacuum* sono due parole di significazione differente: la prima vuol dire *vacuo*, quando una cosa dovrebbe esser piena, e l'altra non suppone che sempre sia piena (155). La parola κενὸν è presa qui in un senso assoluto, e deve unirsi a ὅποι, *dove è vacuo*. Neppure Barnes ha inteso questo luogo. Crede che Pilade abbia proposto di entrare fra gl'intercolonnj

(154) *Caelaturae* non sono le scanalature; ma lavori d'intagli, o bassirilievi, come già notai nella *Storia dell' Arte lib* 9. *cap.* 2. *note* al §. 19; seppure Cantero non ha inteso dire *columnas caelatas*. C. F.

(155) Τὸ κενὸν πᾶν ἐπιθυμεῖ πληρώσεως. *Quidquid est vacuum desiderat repleri.* Clemente Alessandrino, *Paedag. l.* 2. *c.* 10. *p.* 223 *lin.* 25. *Tom. I.* Secondo lo stesso Clemente *Cohort. ad Gent. num.* 5. *pag.* 57. Leucippo Milesio, e Metrodoro Chio ammettevano per due principj τὸ πλῆρες, καὶ τὸ κενόν: *plenum*, *et inane*. C. F.

(*intercolumnia*), come se lo spazio fra le colonne fosse stato chiuso, o che si fosse potuto entrare nel tempio, o vogliam dire nella cella, allorchè si era entrato nel colonnato, che intorno la circondava. Secondo il senso più verosimile di questo passo, le metope de' più antichi tempj, de' quali Euripide ci dà un' idea, erano aperte: e davano per conseguenza il solo mezzo di poter entrare nel tempio chiuso. La parola καθεῖναι, *demittere*, indica pure, che uno dovea calarsi giù; ciò che dovea farsi nell' interno del tempio. Il P. Brumoi non ha trovato in tutto ciò la minima difficoltà; ma ci spiega bensì a questo proposito in una nota, che cosa sieno i triglifi (156).

(156) La spiegazione, che dà Winckelmann ai citati due versi, mi pare giustissima. Si dovea però riflettere, che Euripide al *v.* 128 dice quel tempio ornato di belle colonne; e al *vers.* 1159. da Ifigenia fa dire al re Toante, che non entri nel tempio; ma si fermi nel vestibolo.

*Ἄναξ, ἒχ' αὐτοῦ πόδα σὸν ἐν παραςάσει.*

Il traduttor latino ha interpretato questo verso probabilmente senza capirlo:

*O rex, siste tuum pedem ubi astas*, vel *in porticu*.

Le parole ἐν παραςάσει, a mio parere, devono intendersi di un tempio *in antis*, cioè, che aveva nella facciata pilastri alle estremità delle mura, che chiudono la cella, e nel mezzo fra i pilastri due colonne; forma, che appunto Vitruvio, *lib.* 3. *c.* 1. *p.* 98., riferisce essersi chia-

§. 41. Il signor le Roy nella descrizione, che dà degli antichi monumenti della Grecia, fissa tre epoche differenti delle colonne dell' ordine dorico: cioè il più antico tempo, in cui le co-

mata dai Greci ἐν παράςασιν; e veniva a formare un vestibolo. Di queste due colonne forse volle parlare il poeta, o anche di altre, che fossero dentro al tempio; non già di un portico, o colonnato, che lo circondasse tutto. Altrimenti, come si avrebbe a intendere, che dai vani fra i triglifi si potesse penetrare nel tempio, quando questi vani doveano corrispondere nel portico? Supponendo il tempio nella forma descritta, si può dire, che lo stesso ordine d'architettura girasse tutto intorno sul muro; e che nel fregio vi fossero le metope aperte per dar lume nel tempio, o perchè non fosse ancora introdotto l' uso di chiuderle, o per altra ragione. Ma qui fa nascere una questione lo stesso Vitruvio *lib.* 4. *cap.* 2., ove non trovo riflessione alcuna degl' interpreti. Egli riprende l'opinione d'alcuni, i quali dicevano, che i triglifi rappresentassero finestre. Chi può mai aver pensato cosa simile, assurda non solamente perchè i triglifi si pongono nelle cantonate, e sopra i mezzi delle colonne, ne'quali luoghi ripugna alla natura l' esservi finestre, come dice lo stesso scrittore; ma ancora perchè i triglifi sono nelle teste dei travi, i quali sono stati posti in quel luogo necessariamente fin dai primi tempi a reggere il tetto, o per il soffitto, com' egli avea detto poco prima? Sarebbe mai questo un equivoco di Vitruvio, il quale abbia scritto dei triglifi in vece delle metope? Queste erano aperte secondo Euripide; ed è più naturale, che lo fossero, non già i triglifi. Egli avea pur detto poco prima, che gli antichi fabbricatori empirono di fabbrica lo spazio rimaso fra' travi, ossia le metope, parlando di fabbriche di muro: argomento chiarissimo, che quello spazio era

lonne non oltrepassavano i quattro diametri di altezza, come quelle di Corinto, di cui si è parlato innanzi; quelle del secondo tempo, come quelle del tempio di Teseo, e del tempio di

atto a stare aperto; e così sarà stato nelle fabbriche di legno, e ne' primi tempi. In secondo luogo, Vitruvio segue a dire, che i Greci chiamavano *opas* i letti dei travi, e dei panconcelli; e che dai Romani erano chiamati *columbaria*, buchi del colombajo, o per li colombi: *opas Graeci tignorum cubilia, et asserum appellant, uti nostri ea cava, columbaria* (le quali ultime parole credo siano state mal tradotte da Galiani, dicendo, *i nostri li chiamano cava columbaria*, mentre la parola *cava* dee riferirsi a *ea*, quei buchi); e che presso i Greci era detto *metopa* quell' intervallo, che è fra i due letti dei travi. Qui potrebbe dubitarsi, che Vitruvio abbia equivocato nella stessa maniera. Ha voluto cavare la significazione di *metopa* dai due letti, o buchi dei travi, fra i quali sta; quasi che *metopa* sia *inter opas*, fra i buchi, non riflettendo alla primitiva maniera indicata da Euripide, nella quale era vuoto l' intervallo fra i due travi, che formavano i triglifi; e da questo vuoto, o buco, dovea così chiamarsi la *metopa*, non dai letti dei due travi, che non erano vuoti. Μετὰ ὀπὴ, di cui non ha saputo che dirsi Enrico Stefano nel suo lessico greco, voleva dire piuttosto *in foramine*, nel buco; oppure, che è più probabile, si può interpretare ὀπὴ μετὰ, *foramen inter*, cioè buco fra i travi; come si dice presso i latini *intervallum*, *interstitium*, *intermedium*, in vece di *vallum inter*, *stitium inter*, *medium inter*; parole composte nello stesso modo, e per significare una cosa di mezzo: onde μετοπὴ è presso gli architetti quella materia, o quell' ornamento, che va nell' intervallo, nel framezzo, ossia nei buchi, o vani, che sono fra i travi nel fregio dell' intavolato, o cornicione di una fabbrica, detto dai latini *intertignium*. Così *columbaria* non dovevano

Pallade in Atene; e quelle del terzo, come quelle del tempio d' Augusto nella stessa città, che hanno sei diametri. Questi sono i modelli, che riporta dei differenti stili, e che gli servono per paragonare tutto ciò che ha veduto e conosciuto di monumenti e di colonne dell' ordine dorico in Italia. Può ciò non ostante aggiugnervisi una quarta epoca di quest' ordine, fondata sopra un portale di quattro colonne di travertino (157) a un tempio di Cora nella campagna romana, otto miglia distante da Velletri. Si ha un disegno scorrettissimo di questo tempio nella descrizione di Cora data da Finy, dal quale è stata ricavata la Tavola in rame, che il p. Vol-

essere i buchi dei travi, che erano in opera; ma i veri buchi, o lasciati dai travi adoprativi per far ponti, e quindi toltine; oppure i vani fra le teste de' travi, o triglifi, tra i quali usavasi lasciare quello spazio vuoto in cima alle case e alle torri per li nidi dei colombi, o per passaggio di essi nelle soffitte, ove si tenevano per lo più, come al presente. Ved. Varrone, *De re rust. lib.* 3. *cap.* 7., Columella, *De re rust. lib.* 8. *c.* 8., Palladio, *De re rust. lib.* 1. *cap.* 24. Ciò per altro sia detto per un semplice dubbio, al quale sembra, che debba prevalere l' autorità di Vitruvio, che scriveva della sua professione, e parlava di termini, che erano in uso al suo tempo, e doveano capirsi nel vero lor senso. C. F.

(157) Le colonne sono otto, quattro alla facciata, e due altre per parte; e sono intonacate, come fu detto al §. 10. *not.* 44. C. F.

pi (158) ne ha data nel suo *Latium* (159). Io però tengo sotto gli occhi dei disegni di questo edifizio fatti dal gran Raffaello, che lo ha disegnato e misurato con esattezza, allorchè era in migliore stato che al presente (160). Le co-

(158) *Tom. IV. Tab.* 13. *pag.* 140.

(159) Voleva dire tutto l' opposto. Il P. Volpi ha scritto prima, e ne ha data la Tavola in rame al luogo citato nell' anno 1727. Finy ha estratte da lui le notizie riguardanti Cora sua patria, e le ha pubblicate in italiano nel 1732. in 4.; ma senza figure, per quanto io sappia. C. F.

(160) Questi disegni, come anche qualchedun altro d' antichi edifizj, si trovavano nel museo del celebre barone di Stosch, e formavano un volume di sopra una ventina di pezzi Un altro volume di simili disegni di Raffaello si trova nella biblioteca del fu Tommaso Coke, lord Leicester, che si è fatto conoscere nella repubblica letteraria per mezzo della sua *Etruria regalis Dempsteri*. Raffaello fece questi disegni allorchè fu nominato dal Papa per essere architetto di san Pietro in Vaticano. Doveano servire al gran progetto di rimetter Roma quasi sull' antico suo piano, ideato da Leone X. Si trovano dei dettagli su questa impresa in una lettera di Celio Calcagnini a Giacomo Zieglero, *Epist. lib.* 7. *op. pag.* 101. *Basil.* 1544., contemporanei di Raffaello: questa lettera è unita a due lettere di san Clemente, intitolate: *S. Clementis epistolae duae ad Corinthios. His subnexae sunt aliquot singulares vel nunc primum editae, vel non ita facile obviae. Londini* 1687. in 12., ed è posta alla pagina 231.

— Abbiamo giudicato opportuno di riportare qui almeno in parte questa lettera, che può servire di supplimento a ciò che scrisse il Vasari e i suoi annotatori di quel grand' uomo — *Vir praedives, et Pontifici gratissimus,*

lonne doriche di esso, il diametro delle quali al piè della colonna è di tre palmi e un quarto, e in cima è di due palmi e otto once; queste colonne, dico, hanno sette diametri di altezza, non compresa la base e il capitello; e sono in tutta la loro altezza di palmi ventisette e dieci

*Raphael Urbinus, juvenis summae bonitatis, sed admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus, facile pictorum omnium princeps, seu in theoricen, seu praxin inspicias. Architectus vero tantae industriae, ut ea inveniat, ac perficiat, quae solertissima ingenia fieri posse desperarunt. Praetermitto Vitruvium, quem illo non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit, aut accusat: tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione. Nunc vero opus admirabile ac posteritati incredibile exequitur (nec mihi de Basilica Vaticana, cujus architecturae Praefectus est, verba facienda puto) sed ipsam plane Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symmetriam instauratam magna parte ostendit. Nam et montibus altissimis, et fundamentis profundissimis excavatis, reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem Pontificem, ita omneis Quirites in admirationem erexit, ut quasi caelitus demissum numen ad aeternam Urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant. Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium, et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens: utpote quo nullus libertius sua commenta in dubium ac disceptationem vocari gaudeat, docerique ac docere vitae praemium ducat.* — E. P.

once (160). Hanno scanalature, le quali comin-

(161) Se il nostro Autore avesse letto bene le Roy, avrebbe veduto, che questa maniera dorica di sette diametri egli l'aveva fissata insieme alle altre. Il di lui sentimento in sostanza è, che l'ordine dorico fosse al principio assai basso, cioè di quattro diametri, o poco più; e porta per esempio il tempio di Corinto, e quello d'Atene dedicato a Teseo: che dipoi fosse alzato a sei diametri, come dice Vitruvio, e finalmente a' tempi d'Augusto si facesse la colonna dorica di sette diametri. Vedasi questo scrittore, *Tom. I. par.* 2. *pag.* 35. *segg.*, e *Tom. II. par.* 2, *pag.* 43. *segg.* Contro un tale sistema ha scritta il P. Paoli la lettera più volte lodata. Per la proporzione dei sette diametri, il nostro Autore, come ha fatto nelle Osservazioni sul tempio di Girgenti, che si riportano in fine di queste sull' Architettura, senza ricorrere al tempio di Cora, e il signor le Roy al tempio d'Atene dedicato ad Augusto, potevano trovarla riferita da Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 1. *pag.* 130. come introdotta prima de' suoi tempi, vale a dire prima del tempo di Augusto. Questo scrittore non ammette proporzione più bassa. e più antica nell' ordine dorico di quella dei sei diametri, almeno come usata nella Grecia, ignorando forse i tempj descritti dal signor le Roy, seppure non li credeva d'ordine etrusco, o altro che siasi; giacchè quale fosse prima presso i Dori egli nol dice, e scrive anzi non averlo saputo nemmeno i Greci quando da essi presero l'ordine dorico; o perchè nel vedere un tempio di quella maniera nell' Acaja non badassero alle proporzioni giuste delle colonne di esso; o perchè quel tempio non avesse colonne: dubbio, che mi nasce dal discorso di Vitruvio un poco oscuro. Certo è però da questo discorso, che quella proporzione di colonne a sei diametri è stata inventata dagli stessi Greci; e che questi hanno presa dai Dori soltanto l'idea generale dell' ordine dorico. Ma per tornare al tempio di Cora, la proporzione della sue

ciano dal terzo della loro altezza; e questo terzo ne è senza, e tutto liscio (161). Posano sopra la base, la quale non si trova in alcun' altra colonna dorica antica, se ne eccettuiamo due colonne, che veggonsi a Pesto (162); e differen-

colonne è di otto diametri compresavi la base e il capitello, compresovi anche da Vitruvio, e non già di nove, come pretende il signor Piranesi; e ciò asserisco sulle replicate misure prese dal signor Giovanni Antolini, valente architetto, che le darà fra poco alla luce in più Tavole in rame illustrate colle sue riflessioni e dettagli. Ora supposta questa proporzione di otto diametri, benchè vi sia compresa la base e capitello, possiamo argomentare, che la fabbrica del tempio sia posteriore a Vitruvio, il quale non avrebbe dovuto ignorarlo altrimenti. L' ortografia della iscrizione, di cui si parla qui appresso, e la forma delle lettere, non certamente dei tempi di M. Manlio, ne' quali erano più barbare le parole, e più rozza di molto la forma delle lettere, come costa dal confronto, che ora può farsene colle iscrizioni trovate nel sepolcro degli Scipioni, delle quali parlai nella *Storia dell' Arte, lib.* XI. *cap.* 1. *in not.* al §. 2. A chi è pratico delle tante iscrizioni raccolte da Grutero, Muratori ed altri non farà maraviglia veruna nè il *coeraverunt*, nè il *duomvires*, nè l' *eisdemque*; trovandosi la prima parola frequentemente anche nelle iscrizioni del tempo degl' imperatori, e altre parole anche peggio scritte, e sapendosi, che nei luoghi fuori di Roma non si usava tutta la premura per l' esattezza delle iscrizioni, quantunque fatte su monumenti pubblici, come si usava in questa città. C. F.

(162) Questo terzo è sfaccettato. Le scanalature del resto hanno poco risentimento, e sono senza pianetto. C. F.

(163) Non due, ma sei. Vedi qui avanti nella *Pref. not.* 26. La base, o toro, del tempio di Cora è singola-

te è il capitello anche dalle altre colonne doriche, e più rassomiglia al capitello toscano. Questa singolarità è stata cagione, che non ostanti tutte le altre qualità doriche, Raffaello preso lo abbia per un edifizio d' ordine toscano, come si vede da ciò, che ha scritto sul disegno. Dal punto centrale d' una colonna fino al centro dell' altra vi corrono dieci palmi, dal che naturalmente si capisce la larghezza degl' intercolonnj (164).

§. 42. Sotto il portale, al di sopra della porta della cella di questo tempio, che ora è murata, vi si legge ancora l' iscrizione in due righe, non in più, come è stata posta da altri, che l' hanno copiata (165), e anche inesattamente (166).

re per un non più veduto profilo, fatto in tal maniera incavato con arte, perchè restando il tempio su di un basamento alquanto alto non venisse tolta alla vista una parte della colonna. C. F.

(164) Si potranno vedere le Tavole e le misure, che darà il lodato Antolini, che confrontano a queste. Si può vedere anche la descrizione e le figure, che ne ha date Piranesi in un' opera a parte intitolata: *Antichità di Cora*, sebbene non esattissime. C. F.

(165) Vulp. *loc. cit. lib.* 7. *cap.* 2. *pag.* 138., Murator. *Nov. Thes. inscr. Tom. I. pag.* 147. *n.* 4.

(166) Apian. *Inscr. pag.* 184. *n.* 1., Gruter, *Inscr. Tom. I. pag.* 128. *n.* 7.

M. MANLIUS M. F. L. TVRPILIVS DVOMVIRES DE SENATVS
SENTENTIA AEDEM FACIENDAM COERAVERVNT EISDEMQVE PROBAVERE

§. 43. In questa iscrizione vi sono due parole scritte in una maniera particolare: DVOMVIRES, in vece di DVVMVIRI: e EISDEMQVE, in vece di EIDEMQUE, o IIDEMQUE. Oltracciò vi sarebbe da fare qualche osservazione sul titolo di DVVMVIRI. M. Manlio non è noto; da lui però si rileva, che il pronome di Marco è stato ripreso dalla famiglia di Manlio, benchè per il delitto di M. Manlio cognominato Capitolino, fosse evitato come di cattivo augurio (167) Ciò si trova confermato da Tacito secondo la lezione ricevuta (168), presso cui il Manlio battuto e vinto dai Germani, ha il pronome di Marco. Vi sono scrittori (169), i quali dubitano della verità di questa lezione, per motivo che questo Manlio porta altrove (170) il pronome di Cnejo (171). Ma Lucio Turpilio è pro-

(167) *lib.* 6. *cap.* 12. 20.
(168) *De morib German. cap. n.* 37.
(169) Freinshem., *ad h. l. Taciti*.
(170) Epitome Livii, *lib.* 67.
(171) A favore dell' opinione di Freinshemio contro la lezione ricevuta di Tacito, vi è un' altra ragione, che non ho veduta rilevata dagli annotatori, o interpreti: ed è, che Festo, il quale scrisse dopo Tacito, alla parola

babilmente quello stesso, che fece erigere una statua a Germanico (172); perocchè il pronome del padre, e quello del figlio era il medesimo. Deve per tanto questo tempio essere stato eretto al tempo di Tiberio, e le due persone nominate nella iscsizione sono state senza dubbio create duumviri per badare alla sua costruzione, e verosimilmente ancora alla sua inaugurazione; sapendosi che il Senato romano creava sovente dei duumviri (173) per presedere alle cose

*Manliae* ripete quel decreto fatto dalla famiglia Manlia, e riferito da Tito Livio, come ancora in uso ai suoi giorni; o almeno come non trasgredito prima: *Manliae gentis patriciae decreto nemo ex ea Marcus appellatur, quod Marcus Manlius, qui Capitolium a Gallis defenderat, cum regnum affectasset, damnatus, necatusque est*. Quest' autorità unita all' Epitome di Livio pare che dovrebbe prevalere; ma pure l'iscrizione del tempio merita la sua fede come monumento pubblico: e non la posso credere anteriore a quel Marco Manlio Capitolino, ma di tempi assai più bassi, come accennai qui avanti. Potrebbe mai dirsi, che essendo il Manlio della iscrizione uno della famiglia Manlia domiciliato in Cora, o addetto ad essa, come dirò qui appresso, egli non avesse atteso quel decreto osservato dalla famiglia Manlia di Roma? Il Sigonio nelle note alla citata Epitome di Livio pretende che vi si debba leggere *Cn. Mallius*, sulla fede principalmente di antiche iscrizioni. C. F.

(172) Gruter., *Tom. I. pag.* 236. *n.* 3. Confer Pigh. *Annal. Roman. Tom. III. lib.* 18. *ann.* 764. *p.* 540. Vedi *Storia dell' Arte, Lib. XI. cap.* 2. §. 20. E. P.

(173) Liv. *lib.* 6. *cap.* 3. *n.* 5., *lib.* 7. *c.* 21. *n.* 28.

sacre (174). Il P. Volpi non ha saputo determi-

(174) Si poteva ancora dubitare, che essendo Cora lontana da Roma, ed una colonia, i duumviri, che badarono alla fabbrica di quel tempio, fossero due del consiglio dello stesso paese; essendo certo, che *Senato* si diceva anche nelle colonie, e nei municipj l'unione dei decurioni, ossia la curia; come si ha da una iscrizione presso Martorelli, *De regia theca calam lib.* 2. *c.* 5. *par.* 2. *p.* 452., de tante altre presso Grutero e Muratori, da Plinio, *Epist. lib.* 10. *epist.* 83. *e* 115., e dalle altre autorità riferite dal card Noris, *Cenotaph. Pis. Diss.* 1. *cap.* 3, e da Mazochi, *Comment. in reg. Hercul. Mus. aen. tab. par.* 3. *cap.* 5. *pag.* 404; e avendosi dalle Pandette *l. Cura* 4. *De muner. et honor.*, *l. Curator.* 1. *De oper. publ.*, che nei municipj, e colonie vi era uno del consiglio pubblico destinato curatore delle opere pubbliche; quale era il duumviro Lucio Annio Mammiano Rufo, che presedette, e contribuì alla fabbrica del teatro d'Ercolano, secondo l'iscrizione trovatavisi, riportata dal cavalier marchese Marcello Venuti, *Descr. delle prime scop. ec.*, da Seigneux de Correvon, *Lettr. sur la decouv. de la ville d'Herc. Tom. I. lect.* 4. *pag.* 108., dal Gori *Symbol. litter. Tom. I. pag.* 120., e da tanti altri scrittori, che hanno parlato delle antichità dell'Ercolano; come anche Publio Celso Murino, sopraintendente alle fabbriche di Pesto, nominato in una iscrizione appartenente alla stessa città, data dal barone Antonini nella sua *Lucania illustrata, par.* 2. *disc.* 3. *pag.* 231., e dal P. Paoli, *Rovine della città di Pesto, Diss.* 2. *n.* 40. *pag.* 53. Talvolta questi curatori, o presidenti, erano due; e ne abbiamo l'esempio chiarissimo in una iscrizione, che si trova nel cortile del palazzo Farnese, riferita da Brissonio. *De form. l.* 6. *cap.* 72. *pag.* 492., da Fleetwood *Inscr. p.* 67. *n.* 1., e più correttamente da Piranesi *Della magnif. de' Rom. Tav.* 37. Da questa si rileva, che i duumviri presi dal consiglio di Pozzuolo presedettero ad

nare l' epoca di quel tempio ; ma può ben assicurarsi per lo stile della sua architettura, che non sia un' opera del tempo della repubblica.

§. 44. Il bell' avanzo di cornicione dorico esistente altre volte in Albano, e nominato da Cambray (175), or più non si trova. Neppure so ricordarmi del sepolcro d' ordine dorico, che questo stesso scrittore asserisce di aver osservato in Terracina (176).

§. 45. Il second' ordine delle colonne, che è lo jonico, si crede per la prima volta messo

una fabbrica, ossia un portone, o cancello, che si dovea fare colà innanzi al tempio di Serapide, con altri lavori annessi. Non osterebbe punto a questo dubbio l' essere nomi di famiglie romane quelli dei duumviri dell' iscrizione di Cora, o almeno quello di Manlio; perciocchè è cosa nota, che tanti delle famiglie romane andavano nelle colonie, come costa dalle medaglie principalmente, e dalle iscrizioni; e che i liberti, gli uffiziali, soldati, e quelli, che si mettevano sotto la clientela di qualche illustre personaggio, o famiglia, ne prendeano spesso il nome e il cognome. Vedi *Mém. de Trevoux, ann.* 1702. *art.* 5.

Concorre a confermarmi in tal dubbio l' aver osservato dopo scritte queste riflessioni, che Giuseppe Scaligero nell' indice istorico delle cose memorabili fatto alla citata opera di Grutero, alla parola *Senatus. Tom. IV. pag.* 81., chiama *senatus municipalis*, Senato municipale, il Senato appunto nominato in quella iscrizione. C. F.

(175) *Parall. de l' arch. anc. et mod. pag.* 19.

(176) *ibid. pag.* 33.

in opera al tempio di Diana in Efeso (177). Molti anni dopo che questo tempio ebbe sofferto danno dal fuoco, riedificato venne magnifi camente dall'architetto CHERSIFRONE (178). Fra le tante colonne, che l' ornavano, trentasei ve n' erano, il fusto delle quali era tutto d'un pezzo. In questo senso, e non altrimenti, credo che debba intendersi un luogo di Plinio (179), che in vece della lezione ricevuta in tutte le edizioni della di lui opera: *ex iis* XXXVI. *caelatae uno* (altri leggono *una*) *a Scopa*, mutando due lettere io leggo *uno e scapo*, d'un sul fusto. Senza questa correzione non vi si trova senso; e per più ragioni non potrebbe sostenersi. Scopa era uno de' più grandi scultori coevi di Fidia: che avea dunque a fare colle colonne, che sono opera degli scarpellini? Egli, che era insieme un valente architetto, restaurò il tempio di Pallade a Tegea, nel quale si fa menzione per la

(177) Vitruv. *lib.* 4. *cap.* 1.

(178) Secondo Strabone *lib.* 14. *pag.* 949. *princ.* Chersifrone fu il primo architetto di questo tempio: un altro lo rifece in appresso più grande; e finalmente essendo stato incendiato da Erostrato, come dicemmo nelle note alla *Storia dell' Arte. Lib. IX. cap.* 2. §. 19. fu riedificato dall' architetto Cheiromato, quello stesso, che fabbricò Alessandria, e volea fare del monte Ato una statua. C. F.

(179) *lib.* 36. *cap.* 14. *sect.* 21. Veggasi a questo proposito la *Storia dell'Arte lib. IX. cap.* 2. §. 25. E.

prima volta delle colonne corintie. Ciò fu nella XCVI. olimpiade (180), e il tempio di Diana non fu riedificato che nella CVI; (181) onde vi correrebbe tra la fabbrica dell' uno e dell' altro tempio un intervallo di oltre novant' anni (182). Salmasio (183) ha fatte queste difficoltà sul passo di Plinio, e Poleno le ha ripetute (184) senza però darcene una miglior soluzione. Altri, che hanno toccato questo punto, parlano sempre di trentasei colonne scolpite da Scopa (185). Notisi che Appiano parla di colonne joniche, le

(180) Nell' anno primo dell' olimpiade XCVII. Pausania *lib.* 8. *cap.* 45. *pag.* 693. C. F.

(181) Il tempio di Diana in Efeso venne fabbricato la prima volta fra la novantesima, e la centesima olimpiade, e dopo il suo incendio avvenuto la notte stessa, in cui nacque Alessandro il grande, riedificato di nuovo nella Olimpiade centesima sesta. E.

(182) Sarebbero circa quarant' anni, essendo composta ogni olimpiade di quattr' anni. Si veda ciò, che abbiamo notato nelle annotazioni all' *Istoria dell' Arte. Lib. IX. cap.* 2. §. 19. ove il nostro Autore ripete questa stessa sua opinione intorno al passo di Plinio. C. F.

(183) *Plin. Exercit. in Solin. cap* 40. *p.* 571. *seqq.*

(184) *Dissert. sopra al tempio di Diana d' Efeso, Saggi di dissert. dell' Accad. di Cortona, Tom. I. par.* 2. §. *IX. pag.* 14.

(185) Montfaucon *Antiq. expl. Tom. II. liv.* 2. *chap.* 11. *princ. pag.* 84. Non dice tanto; ma solo che di trentasei colonne ornate d' intagli, una era della mano di Scopa; come va inteso veramente Plinio. C. F.

quali ornavano l' arsenale del porto di Cartagine (186).

§. 46. Mi sovviene qui di un' osservazione, che ho fatta ad uno de' più bei capitelli antichi esistente nella chiesa di s. Lorenzo fuor delle mura di Roma, ove tutte le colonne e i loro capitelli sono differenti gli uni dagli altri. Nel mezzo di una voluta, in quello che dicesi l' occhio, ove ordinariamente si trova una rosetta, vi è una ranocchia supina; e nell' altra voluta vi è una lucertola voltata intorno alla rosetta (187). Siccome i capitelli, che sono in questa chiesa, vi sono stati portati da varj luoghi di Roma, io penserei che quello, di cui parlo, avesse appartenuto una volta al tempio di Giove, e di Giunone, che Metello fece innalzare nel suo portico da Sauro e Batraco spartani (188). Si sa che Plinio riferisce di questi

(186) *De bell. punic. pag.* 57. *A.*

(187) Vedasi la figura, che ne abbiamo data alla Tav. CLXXV. N. 384. e anche l' indice delle Tavole in rame nell' ultimo Tomo. E. P.

(188) Il nostro Autore nei *Monum. ant. ined. n.* 206. dà questo stesso capitello, e lo spiega *Par. IV. cap.* 14. ma riguardo ai due tempj ha fatte più mature riflessioni, ( Vedi Tom. V. di quest' edizione a pag. 511.) colle quali si confuta l' errore del P. Arduino nella nota al luogo di Plinio da citarsi qui appresso, *not.* 190., ove pretende, che i detti due tempj fabbricati da Sauro e Batraco secondo Plinio, fossero il tempio di Giunone e di

due architetti, (189) che non avendo potuto mettere il loro nome su quel tempio, lo aveano indicato per mezzo della ranocchia e della lucertola, animali che in greco erano appunto significati dai loro nomi; e dice lo stesso scrittore, che gli aveano posti *in columnarum spiris*. Arduino (190) pensa che fossero scolpiti sulla base delle colonne, vale a dire sul toro, perchè altrove Plinio dà il nome di *spira* a questa parte (191); ma egli non si è ricordato, che Vitruvio chiama collo stesso nome anche le volute (192). Io credo pertanto che Plinio siasi servito in quel luogo della parola *spira* nella sua significazione propria e primitiva, volendo esprimere una spirale come quella, che forma il serpe intorno a se stesso: tanto più, che in un sarcofago, che si vede nel palazzo della Farnesina, v' è sopra l' iscrizione (193) un capitello

Apollo; errore, che viene pur confutato dallo stesso contesto di Plinio, il quale segue a parlare del tempio di Giove e di Giunone. Della pianta di Roma ne parlerò nella mia dissertazione sulle Rovine di Roma. C. F.

(189) *lib.* 36. *cap.* 5. *sect.* 4. §. 14.

(190) *ad Plin. lib.* 36. *c.* 24. *sect.* 56. *not.* 7.

(191) *loc. cit.*

(192) *lib.* 3. *cap.* 3. Vitruvio dice *spira* il toro della base, e la base tutta della colonna nello stesso senso, che Plinio; e il nostro Autore lo ha poi riflettuto nei *Monumenti antichi inediti*, *loc. cit.*

(193) Gruter. *Tom. II. pag.* 593. *n.* 2.

jonico del più squisito lavoro, le di cui volute sono realmente formate da serpi uno coll' altro attortigliati. Plinio parla anche qui della spirale delle volute joniche, e per conseguenza i nomi allegorici degli artisti sono rappresentati nelle volute, come noi vediamo nel capitello, di cui si tratta (192). Sarebbe un ardire il vo-

(194) Non bisogna sopporre quel che è in questione, cioè che Plinio parli delle volute joniche, e loro spirale. Io sarei portato a negarlo assolutamente; parendomi troppo chiaro, ch' ei parli del toro della base, non già dal capitello: primieramente, perchè nel libro stesso *cap.* 24. *sect.* 56. chiama anche *spira* il toro, o base, distinguendolo dal capitello: *primum columnis spirae subditae, et capitula addita*; in secondo luogo, perchè *spira* si chiama la stessa parte anche da Vitruvio *loc. cit.*. da Polluce *lib.* 7. *cap.* 27 *segm.* 121., da Giuseppe Flavio *Antiq. lib.* 15. *cap.* 11. *n.* 5.; e da Festo *v. Spira*; all' opposto la voluta è detta *voluta* dallo stesso Vitruvio. Ora con qual coraggio e fondamento vorremo dire, che il proprio e primitivo significato di *spira* fosse la voluta, contro il consenso universale degli scrittori, che hanno parlate di queste materie? Perchè non fare piuttosto un' altra riflessione più giusta, e dire che *spira* sia stato detto il toro, perchè sia fatto a modo di un cerchio attorno al fusto della colonna o della base, come pare che voglia significare Festo *loc. cit.* scrivendo: *Spira dicitur et basis columnae unius tori, aut duorum, et genus operis pistorii, et funis nauticus in orbem convolutus; ab eadem omnes similitudine*? Oppure perchè vi fosse fatto sopra qualche lavoro a tortiglione, come tante se ne trovano di basi intagliate in diverse maniere, alcune delle quali possono vedersi presso Piranesi *Della magnif. de' Rom. Tav.* 9. *e segg.*? Chi sa poi che su questo la-

ler pretendere, che in vece di *columnarum*, si

voro non facessero i loro emblemi Sauro e Batraco, e in maniera da non essere troppo esposti a cancellarsi col tempo, contro ciò, che pare inverosimile al nostro Autore *loc. cit.* supponendo, che liscio fosse il toro? Se non che, potrebbe sospettarsi del racconto di Plinio stesso, che fosse una popolare dicerìa; o almeno si potrà dire, che quei due artisti mettessero la lucertola e la ranocchia nelle loro opere indistintamente, come un simbolo dei loro nomi per un piacere, che ne avessero; non perchè loro fosse proibito di mettere il nome in lettere su que' due tempj; perocchè oltre il toro, di cui parla Plinio, e il capitello di s. Lorenzo, si vedono gli stessi emblemi su di un rosone trovato alcuni anni sono negli scavi della villa di Cassio a Tivoli, ora nel Museo Pio-Clementino, dato dal signor abate Visconti nel *Tom. I.* di esso, *Tav. A. n.* 10., (in quest' edizione Tav. CXCII. N. 404.) È da osservarsi però, che su questo rosone vi è anche un' ape, o altro insetto, che per essere in parte rotto non può ben riconoscersi, da cui si deve arguire, o che Sauro e Batraco avessero per compagno in quella fabbrica, se vogliamo crederla opera loro, un altro artista, che per suo emblema vi avesse posta l' ape, come significata dal suo nome; oppure che questi emblemi tutti avessero qualche altra significazione ignota a noi, come è probabile che l' avessero tante figure poste ai capitelli, delle quali si parlerà in appresso nel *Cap. II.* §. 11.; o finalmente, che fosse un capriccio degli artisti, come tanti altri ornati, de' quali non si può dare una ragione scientifica. Il Passeri *Thes. gemm. astrif. Tab.* 146. porta una gemma, in cui ad alcune stelle vedesi unita una ranocchia, una lucertola ed un granchio, che potranno avere qualche significazione astronomica, come pensa il citato autore, o altra incognita.

Ma tutti questi, e i seguenti raziocinj anderanno a vuoto, se noi qui aggiugneremo, che prima di farli, il

dovesse leggere *capitulorum*. I tempj del porti-

nostro Autore avrebbe dovuto esaminare, se il capitello di s. Lorenzo e per la sua forma e per lo stile del suo lavoro possa dirsi dei tempi di Augusto. Io per me lo credo di qualche secolo dopo, quale è creduto dai buoni architetti, che lo hanno considerato, come accenna anche il signor abate Raffei *Saggio di osservaz. sopra un basso ril. della villa Alb. n. 6. pag.* 29., quantunque per il passo di Plinio si mostri egli propenso all' opinione di Winckelmann. Supponendolo pertanto di più basso tempo, si potrà credere che i detti animali siano simboli dei nomi degli artisti, che lo hanno fatto, o del padrone della fabbrica, alla quale serviva, secondo l' usanza provata dallo stesso Raffei con tanti esempj, alcuni de' quali riportano il Fabretti *Inscript. cap.* 3. *num.* 37. *pag.* 186., e Buonarroti, *Osservaz. sopra alc. framm. ec. Tav.* 9. *fig.* 4. *pag.* 74., di mettere simboli nelle monete, sepolcri, ed altri monumenti, allusivi a quelli, ai quali appartenevano.

Credo per ultimo, che sia qui opportuna cosa il ricercare, se veramente presso i Greci e presso i Romani vi sia stata legge alcuna, la quale proibisse agli architetti di mettere il loro nome su i pubblici edifizj, ai quali presedevano. Il signor Seigneux de Correvon *Lettr. sur Hercul. Tom. I let.* 4 *pag* 109. *seg.* tratta questa questione, asserendo che ai tempi di Adriano fosse fatta una tal legge, e numerando quei pochi architetti, che hanno posto il loro nome sulle fabbriche, fino a noi conservatesi almeno in qualche parte. A questi io aggiugnerò un certo ..anio Dione, di cui si fa menzione in un architrave del tempio di Cerere fra i rimasugli d' antichità dell' antica Capena, ora Civitucula, architetto, che fiorì ne' migliori tempi delle belle arti, come si rileva dagli avanzi del suddetto tempio. Si veda il ch. monsignor Galletti, *Capena munic. de' Rom. pag.* 11. Ma per la supposta legge di Adriano avrei desiderato vederne qualche

co di Metello(195)sarebbero dunque stati d'ordine jonico(196). Che siansi poste in altre volute delle figure allegoriche, non può mettersi

prova. Io non ho saputo trovarne menzione presso gli scrittori della vita di quell' imperatore; nè si trova registrata fra le leggi romane o quella o altra che siasi a tal proposito; non potendosi estendere agli architetti le leggi, che si hanno nelle Pandette al libro 50. titolo *De operibus publicis*. Secondo ciò che narra Plinio la proibizione fatta a Sauro e Batraco mostra di essere stata particolare per essi in quella occasione; e quanto al tempo fu molto anteriore all' imperator Adriano. C. F.

(195) Al luogo citato dei *Monumenti Antichi*. Part. IV. cap. 14. Winckelmann dice interrogativamente questo stesso sentimento, mostrando quasi di approvare una simile correzione; ma questa resterà esclusa, se si rifletta a ciò, che si è detto nella nota avanti, e principalmente alla distiuzione, che fa Plinio di *spira*, e di *capitello*. C. F.

(196) Questa conseguenza non si potrà ricavare dal passo di Plinio, secondo ciò, che si è detto; siccome nè anche si potrà dire, che il capitello di s. Lorenzo appartenesse al tempio, o tempj nominati da lui; mentre egli non dice, come probabilmente lo avrebbe detto, se quegli emblemi fossero posti eziandio ai capitelli. Potrebbe piuttosto la stessa conseguenza tirarsi da Polluce, il quale al luogo citato *lib.* 7. *cap.* 27. *segm.* 121., chiama σπεῖρα *spira* la base delle colonne joniche, a differenza della base delle colonne doriche, detta da lui Στυλοβάτη *stylobata*. Ma Vitruvio *lib.* 3. *cap.* 3. non fa veruna distinzione dell' ordine, a cui la *spira* convenga specialmente; e vediamo anche negli ordini corintio e composito le basi con due tori lavorati di sculture. C. F.

Si veda nell' indice dei rami alla Tav. CXCIII. N. 405. E. P.

in dubbio; e ne abbiamo prova manifesta in sei capitelli jonici nella chiesa di s. Maria in Trastevere, ove per rosetta dell' occhio è collocato un busto d' Arpocrate col dito alla bocca. Nella chiesa di s. Galla, detta anche s. Maria in Portico, cioè a dire, nel Portico di Metello, o d' Ottavia, v' erano ancora al tempo di Bellori (197) delle colonne con capitelli jonici; e probabilmente ve ne sono stati de' simili a quelli de' quali abbiamo parlato; ma oggidì vi sono dei pilastri in vece delle colonne, e queste sono in maniera barbara in mezzo di quelli; come è pure stato fatto a dì nostri nella chiesa di santa Croce in Gerusalemme.

§. 47. Negli antichi capitelli jonici le volute sono collocate in una linea dritta orizzontale; e sono talvolta rivoltate in fuori alle colonne degli angoli, quali si vedono al tempio di Eretteo (198), Nei quasi ultimi tempi dell' antichità si cominciò a rivoltare in fuori tutte le volute, come può vedersi fra le altre, al tempio così detto della Concordia (199), e come si fa generalmente dai moderni: per la qual cosa è un er-

(197) *Notae ad fragm. vet. Romae*, *Tab.* 2. *pag.* 10.

(198) Le Roy, *Ruines des plus beaux monum. ec.*, *Tom. I. par.* 2. *pag.* 51. Vedi appresso al *Capo II.* §. 12. C. F.

(199) Vedi *Storia dell' arte* Lib. XII. cap. 3. §. 3.

rore il credere, che Michelangelo sia stato il primo a porle in tal maniera (200). Neppur egli è stato il primo che abbia data maggior elevazione ai capitelli jonici; poichè già l'aveano quelli delle terme di Diocleziano, ed erano anche più alti di quanto insegna Vitruvio, vale a dire il terzo del diametro delle colonne (201).

§. 48. Non v' ha cosa più singolare dei capitelli jonici, che Raffaello ha trovati sulle colonne di un portale d' un tempio vicino a s. Niccola in Carcere a Roma, ne' quali non già i cartocci, ma i fustellini erano posti innanzi, come Raffaello stesso ha notato espressamente in fondo ai suoi disegni.

§. 49. Dopo l' ordine jonico viene l' ordine corintio, di cui, al dir di Vitruvio (202), lo scultore Callimaco formò la prima idea vedendo un canestro coperto con una tegola, e circondato da una pianta d' acanto. Il tronco di una bellissima Cariatide nel cortile del palazzo

(200) Domenichi, *Vite de' pitt. napol. Tom. I. pag.* 48.

(201) Vitruvio, *lib.* 3. *cap.* 3. *pag.* 116. vuole, che l' abaco di questo capitello si faccia di lunghezza e di larghezza, quanto è il diametro della colonna preso dall' imo scapo, e un diciottesimo di più: l' altezza poi, compresevi le volute, sia la metà della larghezza. C. F.

(202) *lib.* 4. *c.* 1 Vedi la lettera del P. Paoli al §. 40. nel *Tom. XI.* di quest' edizione. E. P.

Farnese porta sulla testa un canestro intrecciato, intorno al quale veggonsi ancora gli avanzi di foglie d'acanto, che lo avviticchiavano, e che hanno dato l'idea allo scultore del capitello corintio (203). Non è possibile di ben determinare il tempo, in cui abbia vissuto Callimaco (204), sebbene abbia dovuto fiorire prima di Scopa: imperocchè questi, come fu detto avanti (205), restaurò nella olimpiade xcvi. un tempio di Pallade a Tegea (206), nel quale vi era sopra il primo ordine di colonne doriche un second'ordine di colonne corintie: e si vede alla Niobe (monumento, che secondo tutta la probabilità è della mano di questo artista)(207), come anche al Laocoonte, che vi è stato adoprato il trapano, di cui lo stesso Callimaco,

(203) Veggasi nel volume presente l'Epistola relativa ai Pensieri sopra l'imitazione dei monumenti greci di Pittura e di Scultura, §. 105. e l'illustrazione della medesima, §. 138. E.

(204) Vedi *Storia dell'Arte*, *lib. VIII. cap.* 1. §. 12. e *lib. XI. cap.* 2. §. 11. Al primo luogo citato Winckelmann fa molte osservazioni intorno alla di lui epoca in proposito di un bassorilievo del museo Capitolino da taluni creduto quello di Callimaco nominato da Plinio, che era in bronzo, non in marmo. C. F.

(205) Vedi qui avanti *not.* 180. C. F.

(206) Paus. *lib.* 8. *cap.* 45. *pag.* 693.

(207) Vedi *Storia dell'Arte*, *lib. IX. cap.* 2. §. 20. E. P.

per quanto si pretende, è stato l' inventore (208).

§. 50. Le colonne corintie debbono avere, come è noto, nove diametri d'altezza; ma ciò non ostante le colonne del tempio di Vesta ne hanno undici, compresovi il capitello: donde noi ricaviamo che sia stato eretto questo tempio, allorchè si prendevano di già gran licenze nell' Architettura; e che le lunghe colonne fusellate erano già alla moda (206).

(208) Vedi *loc. cit. lib.* 8. *cap.* 1. §. 12. E. P.

(209) Maggiore era la proporzione delle colonne, tutte di un sol pezzo, del tempio di Cizico, città della Misia, che secondo Sifilino nella vita di Antonino Pio, *pag.* 269., riportata anche nell' opera di Dione Cassio *lib.* 70, *cap.* 4. *Tom. II. pag.* 1173., e Zonara, *Annal. lib.* 12. *princ. Tom. I. p.* 593. *D.* erano alte cinquanta cubiti, ossiano settantacinque piedi greci, e settantuno di Parigi, come nota il conte di Caylus, *Rec. d' Antiq. Tom. II. Antiq. grecq. pl.* 66. *pag* 251., e di diametro aveano quattro cubiti: vale a dire, che erano dell' altezza di dodici diametri e mezzo: dalla quale proporzione si può dedurre, che fossero di ordine corintio, non trovandosi ciò registrato. Gli autori non convengono intorno all' epoca precisa di questo edifizio. Ma si possono conciliare, col dire, che sia stato principiato dall' imperator Adriano, spiegando così Giovanni Antiocheno, cognominato Malala, che *Hist. chron. lib.* 11. *in fine*, *p.* 119. *A.* lo dice alzato dallo stesso imperatore, come dicono anche il Cronico Alessandrino, e il Paschale, e Winckelmann nella *Storia dell' Arte, lib. XII. cap.* 1. §. 1. e che sia ato poi compito da M. Aurelio e Lucio Vero, come

§. 51. Fu verosimilmente al tempo degl' imperatori romani che si cominciarono ad usare in una particolare maniera le colonne corintie. L' intavolato stesso non poggiava immediatamente sulle colonne; ma si facevano da esso sporgere in fuori dei travi (intendo di pietra, o di

espressamente disse Aristide, *Panegyr. Cyzic. oper. Tom. I. pag.* 241., il quale si trovò presente alla dedica di esso, e in quella occasione vi recitò la citata orazione panegirica. Diremo quindi, che abbia errato Sifilino, e Zonara, o l' autore, che essi hanno copiato, nel dire, che rovinasse per un orribile terremoto sotto l' impero di Antonino Pio. Si può vedere anche Jebb nella Collettanea storica premessa alle opere dello stesso Aristide, ove all' anno di Roma 922. *n.* 12. tratta questo punto; ma non mi pare, che abbia pensato a quella conciliazione. Comunque sia questo fatto, stante il piccolo divario di tempo, che correrebbe fra quest' imperatori, sotto i quali l' arte non era ancora tanto decaduta, possiamo dire, che quelle colonne siano state fatte in un' epoca anteriore a quella, che vorrebbe fissare il nostro Autore per la proporzione degli undici diametri; a quella cioè, in cui gli architetti si prendeano già gran licenze di uscir dalle regole. Che fine abbia avuto quel tempio non lo saprei affermare. Trovo solamente presso Codino, *De Orig. Constantinop. p.* 65. *B.*, che da Cizico furono portate colonne in Costantinopoli per il tempio di s. Sofia riedificato da Giustiniano; ed è ben probabile, essere state tolte da quel tempio, che secondo Malala e Sifilino era il più grande del mondo; e secondo Aristide pareva una città. Vedi anche le Osservazioni del nostro Autore sul tempio di Girgenti, al §. 26. C. F.

marmo), che venivano sostenuti da colonne, come si vede al tempio di Pallade nel Foro di Nerva, e all' arco di Costantino. Nella stessa guisa è fabbricato il portale del tempio di Castore e Polluce a Napoli, ove oggidì è la chiesa di s. Paolo de' Padri Teatini; siccome anche il tempio di Giove Olimpico in Atene (210), che l' imperator Adriano fece terminare, ove le colonne anche di fianco reggono dei travi, che sporgono in fuori, come in quel portale.

§. 52. L' ultimo ordine, che gli antichi hanno ritrovato, è l' ordine composito, o romano, il quale in altro non consiste che in una colonna con capitello corintio, cui si sono aggiunte le volute dell' ordine jonico. L' arco di Tito è il più antico edifizio, che ci sia rimasto di quell' ordine.

§. 53. Dobbiamo ancora osservare riguardo alle colonne in generale, che il solo edifizio antico noto in Italia, nel quale ciascuna colonna abbia il suo piedistallo particolare, è un tempio d' Assisi nell' Umbria (211). La stessa particolarità si vede in due edifizj di Palmira (212), e

(210) Pococke, *Tom. II. par.* 2. *pl.* 78.

(211) Pallad. *Archit. lib.* 4. *cap.* 26.—Quest'architetto lo ha fatto più alto della sua vera misura. C. F.

(212) Wood, *Ruin. de Palm. pl.* 4.

ad un tempio rappresentato nell' antico musaico di Palestrina (213).

§. 54. Non è cosa meno singolare il vedere, che gli antichi hanno usate anche delle colonne ovali, come lo sono quelle, che si trovano nell' isola di Delo. Il signor le Roy, che ne parla (214), nota a questa occasione, che v' ha un capitello, appartenente ad una colonna ovale, in Roma alla Trinità de' monti; senza badare, che incontro a questo nella parte opposta delle scale ve n' è un altro, che perfettamente gli rassomiglia. Ci sono anche in Roma due colonne ovali di granito bianco nel cortile del palazzo Massimi alle Colonne; e secondo tutte le apparenze quei capitelli di marmo ad esse appartengono, o ad altre della stessa specie (215).

(213) Vedi *Storia dell'Arte, Lib. IX. cap.* 1. §. 5. Si vede pure a un tempio in un bassorilievo già della villa Medici, ora nella galleria Granducale a Firenze, dato dal Piranesi, *Della magnif. de' Rom. Tav.* 38. *fig.* 1. C. F. E da noi ripetuto alla Tav. CXCIII. N. 405. E. P.

(214) *Tom. II. par.* 2. *pag.* 51. *pl.* 26.

(215) Il signor le Roy al luogo citato dà la figura del supposto unico capitello alla Trinità de'monti; ma scorretta assai, come fa osservare il Piranesi, *Della magnif. de' Romani, n.* 67. *pag* 109., che la dà più esatta nella *Tav.* 6. *fig.* 12., sì perchè egli ha mutate le frondi d' ulivo in frondi di quercia; come anche per avervi apposti del suo gl'indizj del pilastro, o siano le piatte facce, delle quali non vi è il minimo vestigio, o principio. Scrive questo archi-

§. 55. Aggiugnerò per ultimo, riguardo alla forma degli antichi edifizj, due riflessioni, che mi si presentano alla mente. La prima concerne un' idea del signor marchese Galiani, il quale nella sua traduzione di Vitruvio (216) pensa che le case delle persone ricche, e i palazzi ancora (alla campagna, come senza dubbio ha voluto dire (217), sapendosi che in città si usava l' op-

tetto, che quel capitello combini colle dette colonne di Delo. Non sarebbe impossibile, che di là fosse venuto; perchè dal cavalier Gualdo di Rimini furono portati amendue dalla Grecia, e quindi donati nel 1652. ai PP. della Trinità de' monti: della qual donazione, e del detto anno, in cui furono donati, si fa menzione nella iscrizione posta alla piccola loro base. Crede poi le Roy, che questa sorte di colonne ovali si adoprassero per maggior fortezza nelle cantonate. Le colonne di Massimi possono considerarsi come due mezze colonne per ciascuna attaccate ad un sottile pilastro dello stesso pezzo di granito, che hanno in mezzo; e dalla ineguaglianza e rozzezza del lavoro mi pajono opera di questi ultimi secoli, e forse fatte contemporaneamente alla fabbrica del palazzo per il luogo ove sono; come può argomentarsi anche dagli altri molti lavori di sculture, che vi sono stati fatti; sebbene io non contradirei molto a chi volesse crederle antiche. C. F.

(216) *Lib.* 2. *cap* 8. *pag.* 76. *n.* 1.

(217) Intende espressamente delle case di città, e di quelle di campagna, come si spiega meglio al *lib.* 7. *cap.* 4. *pag.* 276. *n.* 2. Egli però avrebbe dovuto dar qualche ragione della sua franca e ferma credenza. Si può dire anzi certissimo, che in amendue i luoghi si usavano case di più appartamenti dai nobili e dai plebei e dai poveri. Ce ne danno un fortissimo argomento le tante leggi romane, che

posto ) non avessero che un sol piano, generalmente parlando, senza avere alcuna camera al

proibirono di alzare le case oltre una determinata misura, per impedirne la rovina, e gli altri danni, ai quali andavano soggette, come osservava Seneca il retore *Controv. lib.* 2. *controv.* 95.; e le tante altre intorno alla servitù dell'alzare, o non alzare più alte le case per non impedire la luce, o il prospetto al vicino: delle quali tutte noi parleremo a lungo nelle nostre *Vindiciae, et observationes juris, vol.* 2. Le leggi per la detta servitù non solo avean luogo in città, ma in campagna eziandio, come si ha dal giureconsulto Nerazio, *l. Rusticorum* 2. *princ. ff. De servit. praed. rust.* Varrone, *De ling. lat. lib* 4. *cap.* 33. scrive, che i cenacoli, ossiano gli appartamenti superiori, erano detti cenacoli, perchè vi si cenava, abitando nel piano inferiore: *ubi coenabant, coenaculum vocitabant. Posteaquam in superiore parte coenitare coeperunt, superioris domus universa coenacula dicta*; e Seneca il filosofo *Epist.* 90. In appresso si affittavano alla povera gente, o dai padroni si davano ai loro liberti, come si ha da Plutarco, *in Sylla, princ. oper. Tom. I. pag.* 451., e da tanti altri scrittori, che potrebbero addursi. Le due ville di Plinio aveano amendue più appartamenti: al che non ha voluto avvertire il Galiani, e il nostro Autore se ne sarà scordato. La villa Laurentina, secondo che scrive Plinio, *lib.* 2. *epist.* 17., avea il casino d'un piano solo; ma da una parte avea una torre di quattro piani. L'altra villa nel Tusco avea il casino di due e di tre piani, senza torri, come ne scrive lo stesso padrone al *lib* 5. *epist.* 6. Giovenale, *Sat.* 14. *vers.* 88. *segg.*, parla delle case di campagna di Centronio a Tivoli, a Palestrina ed a Gaeta, che erano altissime. Lo stesso scrive Sidonio, *Carm.* 22. *vers.* 209. *segg.*, del Borgo, o villa di Ponzio Leonzio; lo stesso Seneca il filosofo, *Epist.* 89., e *Consol. ad Helv. cap.* 9., ed altri di altre generalmente. Vedi anche Giorgio Greenio, *De villar. antiq. struct. c.* 6. C. F.

di sopra del pian terreno. Egli ha ragione per ciò che riguarda la descrizione delle case di campagna di Plinio; ma quanto alla villa Adriana, appare visibilmente che vi sono stati degli appartamenti gli uni sopra gli altri, come pur vedesi alle terme d' Antonio e di Diocleziano: tali erano ancora duecent' anni sono. Alcune parti di questo sorprendente edifizio aveano fino a tre piani un sopra l' altro (218). Nelle rovine di una gran villa sull' antico Tuscolo, ove ora è la *Ruffinella*, v' erano camere al di sopra degli appartamenti, basse però, e ordinarie; cosicchè sembrano non aver servito ad altro che per li servitori (219).

§. 56. La seconda riflessione è per li dilettanti di antichità, i quali vogliono giudicare in parte sopra le incisioni in rame; oppure, che vedendo anche dei monumenti antichi, non hanno tempo abbastanza, o le necessarie cognizioni per distinguere ciò che vi è d' antico vera

(218) Il celebre cardinal Perrenot de Granville ha fatto levare, e disegnare esattamente a sue spese, da Sebastiano di Oya, architetto del re di Spagna nei Paesi Bassi, la pianta delle terme di Diocleziano; e questi disegni sono stati incisi con gran maestria e pulizia in ventisei Tavole in foglio da Giacomo Cock di Anversa. Fu pubblicata quest' opera con una succinta spiegazione nel 1558. e al presente è assai rara. C. F.

(219) Vedi al §. ultimo di questo Capo. C. F.

mente dai moderni restauri. E per cagione di esempio, le fabbriche e i tempj dei due bassirilievi della villa Medici, che Sante Bartoli ha incisi nella sua opera *Admiranda Antiquitatum Romanarum* (220), sono in gran parte di mano moderna, e suppliti collo stucco; al che non avvertendosi, uno potrebbe formarsi delle idee false degli antichi edifizj: e ben mi sovviene, che un illuminato scrittore del nostro tempo è stato indotto in errore da queste incisioni. Il pezzo del bassorilievo, che rappresenta il toro condotto al sagrifizio da due persone, altro non ha d' antico, che le gambe delle due figure, e una parte del tetto; nel pezzo poi, ove si fa il sagrifizio, vi è d' antico appena una parte della figura inginocchiata, che tiene il toro, e un' altra figura accanto; tutto il rimanente è moderno restauro (221). Lo stesso vogliam dire di un portale d' un tempio su di un bassorilievo di

(220) *Tab.* 44. e 43. secondo l'ordine, con che le descrive qui Winckelmann. C. F.

(221) Il primo di questi bassirilievi ora è nella galleria granducale a Firenze, e vi è d' antico più di quello, che dice il nostro Autore; seppure egli non ha equivocato, intendendo forse parlare di altro bassorilievo affisso col secondo da lui nominato alla facciata del palazzo, non dato dal Bartoli. Anche questi amendue hanno più d' antico. C. F.

più figure nel cortile del palazzo Mattei (222), sul cui fregio si legge: IOVI CAPITOLINO. Questo tempio è affatto moderno; e non è stato fatto se non per dare al bassorilievo la grandezza necessaria da empire il luogo, in cui dovea collocarsi.

§. 57. Il secondo punto del terzo articolo di questo capo concernente le parti essenziali degli edifizj, riguarda in primo luogo le loro parti interne, e in secondo luogo le esterne. Le principali parti esterne sono il tetto, il frontispizio, le porte, le finestre. Il tetto era riguardato dagli antichi (i quali, come si pretende, hanno prese le proporzioni dell' Architettura dalla forma del corpo umano) (223) come la testa della fabbrica; e vi aveva lo stesso rapporto, che la testa al corpo. Non occupava, come si vede di là delle Alpi, anche ai palazzi reali, la terza parte di tutta l' altezza dell' edifizio; ma bensì era o affatto piano, o avea per lo più un frontispizio piatto, come lo hanno oggidì le case d' Italia. La supposizione, che i tetti acuti siano necessarj nei paesi, ove cade molta neve, è senza fondamento; perocchè nel Tirolo, ove la neve

(222) Montfauc. *Ant. expl. suppl. Tom. IV. après la pl.* 13. — Amaduzzi, *Monum. Matth. Tom. III. Tab.* 39. C. F.

(223) Vedi *Stor. dell' Arte, lib.* 5. *cap.* 4. §. 3. E. P.

non manca, tutti i tetti sono bassi (224). Alle case de' cittadini, tutta la cornice, sulla quale posava in parte anche il tetto, era talvolta fatta di terra cotta, e in modo che le acque potevano scorrere per essa. A tale effetto vi si ponevano a certe distanze delle teste di leone colla gola aperta, per la quale scolava l'acqua, come Vitruvio (225) insegna di farsi nei tempj. Si sono trovati più pezzi di simili cornici negli scavi d'Ercolano, che possono vedersi nel museo reale a Portici. In Roma i canali delle grondaje alle dette case de' cittadini si facevano generalmente di tavole.

§. 58. Il frontispizio si chiama in greco ἀετὸς, ovvero ἀέτωμα. Dovea necessariamente essere in uso a quelle fabbriche e tempj degli antichi, il tetto de' quali, e il coperto formava un triangolo. Nè ben si appone Salmasio, il quale (226) pretende, che le case fossero tutte fatte a terrazzo; avendosene le prove in contrario in tan-

(224) È da riflettersi ancora, che in molti paesi della Germania le case sono coperte di tavole, per le quali si richiede maggior pendenza, sì perchè la neve possa scorrervi più presto; e sì perchè non s'infradicino dall'umidità. C. F.

(225) *Lib.* 3. *cap.* 3. *in fine*. C. F.

(226) *Plin. exercit. in S. lin. cap.* 53. *Tom. I. pag.* 853. *E*. C. F.

te antiche pitture (227). Se si è riguardato il frontispizio del palazzo di Cesare (228) come un pronostico della sua futura apoteosi, non deve per quello intendersi il semplice frontispizio; ma anche i lavori a bassorilievo, o piuttosto intiere figure, che ornavano quell'edifizio alla maniera dei tempj. Pompeo avea fatta ornare la sommità della sua casa con delle prore di nave; e ciò viene indicato, per sentimento del Casaubono (229), in queste parole: *rostrata domus*. L'altezza dei tempj si ragguagliava fino alla sommita del frontispizio; per conseguenza l' altezza del tempio di Giove a Girgenti era di cento venti piedi (230).

§. 59. Si è voluta cercare molto lontana l'etimologia della parola greca, che significa frontispizio, e fino a trovarvi la somiglianza d' un' aquila colle ali stese (231). Io crederei piutto-

(227) E in moltissimi bassirilievi. C. F.

(228) Livio presso Plutarco *in Caesare, oper. Tom. I. pag.* 738. *princ.* C. F.

La moglie di Cesare vidde in sogno cader giù questo ακροτηριον. E.

(229) *In* Capitolini *Gordian. tres*, *p.* 189. *B.*

(230) Si veggano le Osservazioni dell'Autore su di esso qui appresso. C. F.

(231) Salmas. *Notae in* Spartian *p.* 155. *A. B.*, Gedoyn, *Éclairc. sur quelq. diffic. génér. qui se trouv. dans les aut. grecs, Acad. des Inscript. Tom. VII. Hist. pag.* 110.

sto, che a principio sia stata posta un' aquila sul frontispizio dei tempj, perchè i più antichi erano consecrati a Giove; e da ciò sia derivata questa denominazione (232).

§. 60. Le porte degli antichi tempj dorici erano più strette nella parte superiore, che al basso (233); come sono alcune porte egiziane, dette da Pococke (234) per tal ragione porte piramidali. Ne' tempi a noi più vicini sono state usate queste porte alle fortificazioni ed ai castelli, i di cui muri son fatti a scarpa, come quei dell' ingresso del Castel S. Angelo. Il Bernini ha fatta così rastremata la porta d'un muro del giardino del papa a Castel Gandolfo, il quale va a sbiescio come i lavori esterni: ma è falso che Vignola abbia fatte due porte simili al palazzo Farnese, e qualcuna al palazzo della Cancelleria (235): Vignola non ha mai posto

(232) Tratta più diffusamente di questa etimologia Begero, *Spicil. antiq. n.* 3. *pag.* 6. 7., ove crede, che sia derivata dall' aquila, che si metteva sopra il frontispizio, o dentro nel timpano, come dell' una e dell' altra maniera se ne trovano esempj nelle monete principalmente. Vedi appresso al *capo II* §. 10. C. F.

(233) Vedi Demst. *De Etrur. reg. Tom. I. Tab.* 31. *pag.* 266., ove dà un vaso dei così detti etruschi, in cui è una porta rastremata. C. F.

(234) *Descript. of the East*, ec. *Tom. I. p.* 107. Confer. *Descriz. delle pietr. inc. del Gabin. di Stosch*, *class.* 1. *sect.* 2. *n.* 39.

(235) Daviler, *Cours d'architecture*.

mano a queste fabbriche (236). Pare che sì fatte porte siano state proprie ai tempj dell'ordine dorico; essendo in quella maniera la porta del tempio di Cora (237), che pure non è molto antico. Finalmente sono state praticate anche ai tempj d'ordine corintio, come è quello di Tivoli.

§. 61. Presso i Greci le porte non si aprivano come le nostre in dentro, ma in fuori: e perciò le persone delle commedie di Plauto (238) e di Terenzio (239), che vogliono uscir di casa, danno al di dentro un segno alla porta, come

(236) Avrei desiderato qualche prova di questa asserzione; mentre è comune tradizione, e la riportano tanti altri scrittori, che Vignola abbia fatta la porta corintia della chiesa de' santi Lorenzo e Damaso alla Cancelleria, e abbia disegnata anche una porta dorica per la Cancelleria stessa, che poi non fu messa in opera; e abbia fatta quella parte del palazzo Farnese, ove è la galleria dipinta dai Caracci, e molti ornamenti di porte, finestre e di cammini. Vedi il signor Milizia, *Le vite de' più celebri arch. Tom. II.* nella di lui vita *pag.* 23. C. F.

(237) Vedi Piranesi, *Antich. di Cora, Tav.* 9. C. F.

(238) *Amphitr. act.* 1. *sc.* 2. *v.* 35., *Aulul. act.* 4. *sc.* 5. *vers.* 5., *Casina, act.* 2. *sc.* 1. *vers.* 15., *Curcul. act.* 4. *sc.* 1. *vers.* 25, *Bacch. act.* 2. *sc.* 2. *vers.* 55.

(239) *Andria, act.* 4. *sc.* 1. *vers.* 50. Terenzio l'ha tradotta dal greco originale di Menandro; e la scena si rappresenta in Atene. C. F.

un gran critico (240) già ci avea fatto osservare; per il che deesi riflettere, che le commedie di questi autori romani sono per la maggior parte imitate, o tradotte dal greco. Il motivo di quel segno, che davasi alla porta prima di uscire, era per avvertire quelli, che mai passassero nella strada vicino alla porta, di scansarsi per non essere offesi. Ne' primi tempi della repub-

(240) Muret. *Var. lect. lib.* 1. *cap.* 17. Confer Turneb. *Advers. lib.* 4. *cap.* 15., Vedi anche Sagittario, *De jan. vet. cap.* 22. Il Pancirollo *Rer. memorab. lib.* 1. *tit.* 23. *pag.* 70. asserisce che alcuni a tal effetto avevano alla porta un campanello; ma non ne dà veruna prova. Il Sagittario al luogo citato crede, che Seneca *De ira*, *lib.* 3. *cap.* 35. sia l' unico antico scrittore, da cui ciò si rilevi, ove dice: *quid miser expavescis ad clamorem servi, ad tinnitum aeris, ad januae impulsum?* Io crederei che da questo passo non si possa trarne alcun fondamento; parendomi primieramente, che vada inteso di chi batteva alla porta di fuori per entrare in casa, o suonava il campanello, come si usa al presente; non già di uno, che voleva uscire di casa, o aprire la porta; nel qual caso il padrone, che stava dentro, non doveva impaurirsi sentendo quel suono; nè vi sarebbe stato bisogno di farlo per avvisare quello, che voleva entrare, di scansarsi. In secondo luogo per la maniera generica di parlare, che usa Seneca, intendendola nel senso, che vuole il Sagittario, bisognerebbe supporre generale in Roma l' uso di aprire le porte in fuori in un tempo, in cui era abbandonato anche in Grecia, e rarissimi doveano essere quei, che lo continuavano; come si può raccogliere dalla risposta legale del giureconsulto Scevola, di cui parleremo qui appresso. C. F.

blica, Marco Valerio, fratello di Publicola, ottenne come un singolar distintivo d' onore la facoltà di aprire la porta della sua casa in fuori all' uso de' Greci; e si dà per certo, che fosse questa porta la sola che fosse fatta in quel modo a Roma (241). Si vede ciò non ostante su qualche urna di marmo (242), nella villa Mattei (243), e nella villa Ludovisi, che la porta fattavi per indicare l' ingresso nei campi elisi si apre in fuori; e nelle pitture del Virgilio vaticano la porta d' un tempio è come oggidì si fa quella delle botteghe de' mercanti e degli artisti. Le porte che si aprono in fuori hanno il

(241) Dionys. Halic. *Antiq. Rom. l.* 5. *c.* 39. *in fine*, *p.* 295. *Tom. I.*, Plutarch., *in Poplic. p.* 107. *E. op. Tom. I.* — In appresso anche in Roma si sarà usata la porta in fuori senza verun privilegio; come si argomenta dal giureconsulto Scevola, di cui parleremo quì appresso, e che viveva ai tempi di Cicerone. C. F.

(242) Montf. *Antiq. expl. Tom. V. pl.* 122.

(243) Amaduzzi *Mon. Matthaejor. Tom. III. Tab.* 63. *fig.* 2 Così si vede parimente a un tempio in un bassorilievo assiso nel muro esteriore della Canonica Metropolitana di Firenze ( ora nell' I. e R. Galleria ) dato dal Gori *inscript. ant. in Etr. urb. par.* 2. *Tab.* 11., e al tempio sul bassorilievo già della villa Medici, ora nella galleria granducale, dato da Piranesi, *Della magnif. dei Rom. Tav.* 38. *fig.* 1. ( e da noi ripetuto alla Tav. CXCIII. N. 405. ) Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 6. *in fine*, da per regola generale, che le porte dei tempj in tutti gli ordini d'architettura si facciano da aprire in fuori. C. F.

vantaggio di non poter essere sforzate così facilmente come le altre; e non occupando spazio nella casa, danno minor incomodo, che quelle che si aprono in dentro. Si trovano però degli esempj di porte aperte in dentro: una se ne vede a un tempio rotondo su di uno de' più belli bassirilievi antichi nella villa Negroni (244).

(244) Ved. Tav. CXCIII. N. 406., e uno presso Grutero *Tom. I. p.* 198., Boissard, *par.* 3. *Tab.* 126. Secondo Plutarco *loc. cit.* pare che a suo tempo l'uso di aprire così le porte fosse andato generalmente in disuso anche in Grecia: *graecas* (januas) *ajunt apud veteres omnes fuisse ad eum modum factas, argumento a comoedis sumpto, quod qui in publicum sunt prodituri, januas suas intus pulsent, et strepitum edant: quo foris qui progrediuntur, vel pro ostio stant, caveant ubi audiunt, ne fores in vicum expansae illidantur in ipsos*. E così Elladio Besantinoo, ossia della città di Antinoja in Egitto, nella sua *Chrestomathia*, di cui dà l'estratto Fozio *cod. CCLXXIX. col.* 1595., illustrato da Meursio *op. Tom. VI. col.* 331. dice lo steso del tempo suo, cioè del principio del secolo IV. dell' era cristiana sotto Licinio e Massimiano, mostrando di aver quasi copiate le dette parole di Plutarco: *ideo, inquit, apud comicos exeuntes pulsant fores, quia non, ut apud nos nunc ostia olim aperiebantur interius, sed adverso modo. Foras enim trudentes exibant, manu pulsantes prius, ut audirent si qui ad fores essent, et caverent ne inscii laederentur, foribus repente in viam protrusis*. Contuttociò potrebbe dirsi, che solo la maggior parte non usasse più la porta in fuori a que' tempi; perchè mi pare certo, che taluni così la tenessero anche al tempo di Giustiniano, cioè verso la metà del secolo VI., come si ricava dal frammento del giureconsulto Scevola riportato da questo imperatore fra

§. 62. Coloro, che cercano materia da sottilizzare, pretendono e sostengono, che le porte di bronzo della Rotonda non siano state fatte per questo tempio (245); ma che siano state tolte da altro edifizio. Ciò si è pur lasciato persuadere Keysler, senza dire perchè sulla porta vi sia una grata. Secondo la loro opinione, questa porta avrebbe dovuto arrivare fino all' architrave (246). Quelli, che possono vedere

le leggi, che doveano aver forza a suo tenpo, e in appresso, nelle Pandette *lib.* 8. *tit.* 2. *De servit. praed. urb. l. ult in fine* Le porte delle botteghe si sono probabilmente sempre aperte al di fuori, come al presente ancora. C. F.

(245) Ficoroni, *Le vest. di Roma ant. lib.* 1. *cap.* 20. *pag.* 132. dà per cosa nota, che le porte antiche di metallo fossero portate via da Genserico re de' Goti; ma non cita verun antico autore, che ciò racconti. A lui si unisce l' abate Venuti, *Accur. e succ. descr. topogr. di Roma, par.* 2. *cap.* 3. *pag.* 72. Procopio, il quale riferisce le ruberie di Genserico, non fa parola di queste porte, come dirò nella dissertazione su le rovine di Roma (Tom. XI. di quest' edizione.) Più prudentemente il Nardini, *Roma antica, lib.* 6. *c.* 4. *p.* 205. si era contentato di dubitare, che non fossero le prime. Venuti, *loc. cit.* aggiugne, che queste due porte siano state collocate sul bilico nei tempi moderni, e che anticamente girassero colle bandelle sui gangheri.

(246) Sarebbe stata spropositata per la sua grandezza e mole, difficile a reggersi e muoversi; e perciò l' artista vi avrà fatta sopra quella grata per un ripiego, non già per dar lume dentro, che non poteva, e non ve ne era bisogno. Era però giusta per le sue proporzioni. C. F.

le pitture d'Ercolano, osserveranno nel quadro della pretesa Didone (247) una porta consimile, a cui è attaccata in cima la grata, che vi serve per dar lume nell' interno dell' edifizio. Alle case de' cittadini v' era al di sopra della porta una loggia in fuora, che gl' Italiani chiamano *ringhiera*, i Francesi *balcon*, e i Greci σηθαῖον (248). In qualche tempio si teneva sospeso avanti la porta un grosso tendone tessuto, il quale nel tempio di Diana Efesina si tirava in alto (249);

(247) *Pitt. d' Ercol. Tom. I. Tav.* 13. *p.* 73. Ne ho parlato nella *Storia dell' Arte Lib. IV. cap. I.* in *not.* al §. 15. C. F.

(248) Moschop. *h. v.* — Dai Latini, *menianum*, o *moenianum*, come presso Vitruvio, *lib.* 5. *cap.* 1., Ulpiano, *l. Praetor ait* 2. §. *Cum quidam* 6. *ff. Ne quid in loco publ.*, Giavoleno, *l. Malum* 242. §. *Inter* 1. *ff. De verbor. signif.*, Festo *v. Moenianum*, e ivi Dacier. Quindi è nato il volgare *mignano*. Si diceva anche *solarium*, solajo. Ved. s. Isidoro, *Orig. l.* 15. *c.* 5. Al dire di s. Girolamo, *Epist.* 106. *ad Sunniam et Fretelam, oper. Tom. I. col* 661. *solarium* e *menianum* si diceva anche il solajo, o terrazzo, che si faceva in cima alle case in vece del tetto, come si è detto qui avanti §. 58 Ma però nel primo senso l' intende questo s. Dottore, *in Ezechiel. lib.* 12. *cap.* 41. *op. Tom. V. col.* 504. *A.*, il che non hanno capito gli annotatori; e dice, che dai Greci si chiamava ἐκθέτας, e ἐξώςρας, secondo la lezione di questi editori Veronesi. C. F.

(249) Il Buonarruoti, *Osserv. istor. sopra alc. medagl. ant. Tav.* 1. *n.* 6. *pag.* 20. ha creduto di trovare qualche vestigio di questo velo, o tendone, in una medaglia di Adriano, ove è rappresentato questo tempio

all' opposto del tempio di Giove in Elide, nel quale si calava dall' alto al basso (250). Durante l' estate sulle porte delle case si tirava un velo (251).

di Diana, o piuttosto la cappelletta, o tabernacolo di essa. Egli però dovea notare, che quel vestigio non si vede tirato in alto, come dice Pausania, che si tirasse; ma quasi svolazzante da una parte. Un esempio di tendone così tirato in alto con tre fili, o cordoni, si ha nelle *Pitt. d' Ercol. Tom. I. Tav.* 11. C. F.

Secondo le ricerche che il sig. consiglier Alessandro Hirt di Berlino ha fatte sopra il tempio di Diana in Efeso (*Berlino*, 1809. in 4.) non si tratta più di una tenda nè avanti l' immagine della dea, nè avanti la porta della cella; ma esso era il tappeto il più grande, ed il più magnifico, che si destinava in occasione di feste ad impedire come coperta il passaggio dei raggi e del calore del sole, che avrebbero potuto penetrarvi mediante la superiore apertura del tempio, in quanto che tanto il tempio di Diana in Efeso, quanto quello di Giove in Elide fossero *Hypaetri*. Che poi questa coperta, o tendone nel tempio di Diana si tirasse in alto, si può credere, perchè è verosimile, che si conservasse al di sopra in una specie di abbaino sotto il tetto, dove pure si ritrovavano gli armarj destinati al serbamento del tesoro. Il tendone poi del tempio di Elide si calava abbasso, quanto si voleva tor via, perchè gli armarj per il tesoro di esso si trovavavano al di fuori in un particolare edifizio. E.

(250) Paus. *lib.* 5. *cap.* 12. *pag.* 405. *in fine*.

(251) V. Casaub. *in* Vopisc. *pag.* 225. *B.* — Salmasio, *ibid. pag.* 483. *B.* parlano amendue delle portiere, che si tenevano alle porte in ogni tempo, e di esse parla Seneca, *Ep.* 80., e tanti altri scrittori citati da Salmasio, dal Casaubono e dal Sagittario, *De jan. vet. c.* 24 Si chiamavano *vela*, e da esse le stanze, o anticamere, co-

§. 63. Le porte degli antichi non si giravano con bandelle sui gangheri; ma si moveano per di sotto nella soglia, e in cima nell' architrave su quelli, che noi chiamiamo cardini (*cardines*); parola, che non dà un' idea chiara della cosa: siccome un termine preciso ed egualmente significante non si trova in alcuna lingua moderna (252). L' imposta cardinale avea alle due estremità un'incassatura di bronzo incastratavi, alla quale era attaccata una punta, con cui si inchiodava, e teneva stretta sul legno. Tale incassatura era ordinariamente di figura cilindrica; ma se ne trovano anche delle quadrate (253), da ciascun lato delle quali uscivano delle spranghe, che andavano a fortificare con tutta la loro lunghezza le tavole, di cui eran

me diremmo al presente, si chiamavano prima e seconda portiera, *primum et secundum velum*, come dice Anastasio nella vita di papa Silverio, *sect.* 101. *Tom. III. pag.* 273.; e vedasi anche ciò, che vi nota l' Altaserra intorno all' uso generale delle portiere. C. F.

Sopra la solidità ed i pernii delle porte, veggasi (nel vol. 7. della presente collezione) la lettera al conte di Brühl §. 71. e 72. E

(252) Nella lingua francese si ha quello di *crapaudine*, che forse Winckelmann ha ignorato. E. F. — In Roma diciamo *bilico*. Se Winckelmann ha saputi questi termini, non gli avrà creduti abbastanza significanti. C. F.

(253) Si veda la figura di una di queste incassature, che si darà nella Tavola CXC. N. 399. E. P.

fatte le porte. Queste essendo grossissime erano interiormente vuote.

§. 64. L' incassatura era piantata sì al di sopra, che al di sotto in una grossa piastra di bronzo in forma di conio ___/ saldata con piombo, e su di essa si raggirava; di maniera che quando l' incassatura presentava una mezza palla ∩, vi era nella piastra un incavo, nel quale girava la parte convessa, come si vede alla porta della Rotonda; e allorchè questo incavo si trovava nella incassatura, la piastra avea la mezza palla sollevata, che in quella esattamente s' incastrava. Questa unitamente alla piastra si chiamava *cardo*. Alcune se ne trovano nel museo reale a Portici, il diametro delle quali è d' un palmo; dal che si arguisce la grandezza, che aver doveano le porte. Il loro peso è di venti, trenta, e fino a quaranta libbre. Può servire questa notizia a spiegare diversi passi di antichi autori tanto difficili creduti finora, perchè si era data una falsa, o almeno oscura idea di questa parte della porta. Quando le porte erano a due pezzi (*bivalvae*), allora amendue le imposte cardinali erano armate all' estremità nella maniera predetta, come si vede alle due della Rotonda; ma quando si facevano a due pezzi ripiegati, e giravano da una parte sola, i due pezzi erano attaccati insieme per mezzo di gangheri con bandelle di bronzo incassate nel-

la grossezza del legno; e benchè fossero al di fuori, pure non potevano vedersi le punte dei gangheri, che erano coperti in ambe le parti dai battenti. Sono provate queste osservazioni con un di sì fatti gangheri, di mezzo ai due lati del quale si vedono ancora pezzi di legno impietriti (254).

§. 65. I tempj quadrati non aveano generalmente veruna finestra, e non ricevevano il lume se non che dalla porta, per dar loro così un' aria più augusta illuminandoli colle lampade (255). Che non ricevessero lume da altra parte che dalla porta, ce lo attesta espressamen-

(254) Questi due §§. sono stati presi dalla lettera del nostro Autore sulle scoperte d' Ercolano diretta al signor conte di Bruhl, di cui parlammo nella nota 89. della *Prefazione* degli Editori Viennesi all' *Istoria dell' Arte*, (*Tom. I.* di quest'edizione, *pag.* LXXXIX.) scritta in lingua tedesca, *pag.* 53., e qui inseriti dall' editor francese per compimento della materia: dicendo Winckelmann al luogo citato, che avrebbe voluto piuttosto parlare delle stesse cose in una seconda edizione, che meditava di queste Osservazioni. C. F.

(255) Osserva il signor barone Riedesel, *Voyag. en Sic. ec. let.* 1. *pag.* 40., che all' antico tempio della Concordia in Sicilia non si trova alcun indizio di finestre; onde pensa che non ricevesse altro lume che per la porta. Ma però dice alla *pag.* 51., che nel convento di san Niccolò della stessa città vi è un piccolo tempio domestico assai ben conservato, che ha una piccola finestra antica. C. F.

te Luciano (256). Anche le più antiche chiese

(256) *De domo*, §. 6 *oper. Tom. III. p* 193. Winckelmann non ha avuta troppa pazienza nel leggere Luciano. Questi lodando una casa, dice fra le altre cose, che appena levato il sole restava illuminatissima anche dalla porta, perchè questa era voltata all' oriente, come solevano anticamente farvisi rivoltate le porte dei tempj: *quod enim pulcherrimam diei partem spectat* ( *est autem pulcherrima, et amplissima pars principium* ), *et tollentem statim caput solem excipit; quod valvis apertis luce ad satietatem repletur*; *quo positu templa faciebant antiqui*: e non poteva dirlo riguardo alle finestre, perchè segue a dire, che quella casa ne aveva da tutte le parti.

Per quella posizione dei tempj antichissimi, a Luciano si accorda Porfirio presso Celio Rodigino *Lect. antiq. lib.* 12. *cap.* 1. Ma l'opposto scrive Clemente Alessandrino *Strom. lib.* 7. *n.* 7. *oper. Tom. II. pag.* 856. *seg.* Igino *De limit. agror. lib.* 1. dice come Luciano, e che poi fosse mutata la facciata verso ponente; come Vitruvio ancora prescriveva di fare a suo tempo, *lib.* 4. *cap.* 5. I Cristiani d' oriente hanno ritenuto l' uso più antico; quei d' occidente hanno adottato l' uso romano, per quanto cioè lo permetteva la situazione del luogo. Veggasi Bellarmino, *De cult. Sanct. lib.* 3. *cap.* 3. Calmet, *Dissert. de templ. veter. in Comment. liter. in Sacr. Script. Tom. II. pag.* 628., Nicolai, *Il Daniele, par.* 1. *dissert. XII. p.* 288 *segg*, Schoepflin, *Alsat. ill. Tom. I. l.* 2. *sect.* 6. §. 125 *p.* 505., e le note al luogo citato di Clemente Alessandrino. È particolare l' osservazione, che fa il barone Riedesel, *Voyage en Sic ec. let.* 1. *pag.* 40. intorno al tempio della Concordia a Girgenti; cioè, che la porta della cella fosse rivolta verso ponente; ma per entrarvi bisognasse salire nel colonnato per la parte opposta d' oriente, e poi girare intorno. C. F.

Veggasi il Viaggio in Grecia di Anacarsi il giovine, Annotazione 8.va al *cap.* 12. E.

cristiane ricevevano un debol lume; e in quella di s. Miniato a Firenze vi sono in cambio dei vetri delle sottili lastre di marmo a varj colori, per traverso alle quali passa una scarsa luce (257). Qualche tempio rotondo, come il Panteon, riceve il lume dall' alto per mezzo di un' apertu-

(257) È pure falso, che le più antiche chiese cristiane avessero poca luce, come avea già fatto osservare diffusamente Ciampini, *Vet. mon. Tom. I. cap.* 7., e colle antiche fabbriche, e coll' autorità degli antichi scrittori. Egli nota, che in tante chiese di Roma, per esempio, le finestre sono state ristrette in appresso per restaurarle, o per guardarsi dal freddo, o dai monaci per meditare più raccoltamente con poca luce. Crede Gian Cristoforo Harenberg, *De specular. vet. c* 1. *n.* 2. *in Thes. novo theolog. philol. Ikenii, Tom. II. pag.* 830., che gli Americani antichi, i Cinesi e gli Abissinj facessero i loro tempj con poco lume, come narrano i viaggiatori, per dar loro un' aria maestosa. Ma generalmente ne' bassi tempi in Europa si saranno fatti così per ripararsi dal freddo: almeno per questa ragione credo possano essere state fatte in tal guisa alcune chiese antiche in Pigna mia patria nel contado di Nizza di Provenza, la più antica delle quali dedicata a Dio in onore di san Tommaso apostolo, dell' antichità per lo meno di otto in nove secoli, benchè sia molto vasta, non ha che un occhio mediocre alla facciata, e ai lati poche feriture a modo di balestriere, alcune delle quali sono larghe circa un paro di palmi, e alte quattro; altre hanno la stessa altezza, ma larghe solo mezzo palmo; nè vi è indizio, che vi siano mai stati vetri, o altro riparo dalle intemperie dell' aria. C. F.

ra circolare (258), la quale in questo tempio non è stata aperta dai Cristiani, come taluno ha preteso; provando manifestamente l' opposto l' orlo, ossia ornato grazioso di metallo, che vi si vede ancora attualmente, e che non è lavoro di tempi barbari. Quando ai tempi d' Urbano VIII. fu fatta una gran chiavica per lo spurgo delle immondezze fino al Tevere, fu trovata quindici palmi sotto il pavimento di quel tempio una grande apertura circolare per lo scolo delle acque, che potessero cadere dall' occhio nello stesso tempio. V' erano anche dei tempj rotondi senza quest' apertura (259).

§. 66. Se si potesse giudicare dagli antichi edifizj, che ci restano, e particolarmente da quei della villa Adriana a Tivoli, dovremmo credere, che gli antichi preferissero le tenebre

(258) Il tempio del dio Termine rinchiuso nel tempio di Giove Capitolino, aveva un' apertura, forse consimile, al tetto, affinchè si potesse vedere il cielo; essendo stato solito questo dio essere adorato in luogo scoperto. Ovidio, *Fastor. lib.* 2. *vers.* 671. *seg.*:

*Nunc quoque, se supra ne quia nisi sidera cernat,*
*Exiguum templi tecta foramen habent;*

e Lattanzio Firmiano, *Divin. inst. lib.* 1. *c.* 25. C. F.

(259) Molti, che si credono tempj, erano bagni. Vedi il P. Paoli, *Antich. di Pozzuolo Tav.* 54. *segg. fol.* 32. Del Panteon ne parleremo appresso nella nostra dissertazione. (*Vedi* Tom. XI. di questa edizione.) C. F.

alla luce; perocchè non vi si trova alcuna volta nè camera veruna, che abbia delle aperture a modo di finestre. Pare che la luce vi entrasse anche per mezzo di un buco nel centro della volta; ma siccome le volte sono cadute verso il punto della chiave, ossia il punto centrale, non è possibile il convincersene chiaramente. Checchè ne sia(260), è certo almeno, che lunghissimi

(260) Non mi pare che si possa trarre alcun argomento a questo proposito dalle rovine della villa Adriana, che non si sa per qual uso fossero destinate. Dagli scrittori abbiamo generalmente il contrario. Palladio, *De re rust. lib.* 1. *cap.* 12., prescrive che le case di campagna abbiano molta luce; e di quelle di campagna e di città non meno lo dice Vitruvio, *lib.* 6. *c.* 9. Illuminatissime erano quelle di Plinio, delle quali si è parlato qui avanti *not.* 217. la casa descritta da Luciano, nominata alla precedente 256.; tale il bagno di Claudio Etrusco descritto da Stazio, *Sylv. lib.* 1. *cap.* 5.; e per tutti vagliono le tante leggi romane, che dimostrano la gran premura, che si aveva, perchè non si venisse dai vicini a pregiudicare al lume delle case di città e di campagna, come può leggersi nelle Pandette, nel Codice, e nelle Istituzioni, ove si tratta delle servitù. Luca Olstenio, Marsilio Cagnato, ed altri, che hanno creduto come il nostro Autore intorno all' angustia, e poco numero delle finestre nelle antiche fabbriche, sono stati confutati dal Donio, *De restit. salubr. agri rom. in suppl. Ant. Rom.* Sallengre, *Tom. I. col* 919., dal Padre Minutolo, *Dissert.* 4. *de Dom. sect.* 2. *loc. cit. col.* 92., e da altri scrittori ivi citati. Sebbene io non nego assolutamente, che siansi fatte da qualcuno le finestre anguste; avendosi da Cicerone, *ad Attic. lib.* 2. *epist.* 3.,

corridori, o gallerie, metà sotterra, dette *cryptoporticus*, e lunghe anche più di cento passi, non ricevevano altro lume, che dagli estremi con una specie di feritura, per cui il lume cadeva dall' alto. È stato posto al di fuori avanti queste aperture un pezzo di marmo con varie feriture, per le quali passa ora la luce. In una di queste gallerie (261) ben poco illuminata si tratteneva, stando in casa sua, M. Livio Druso; e vi riceveva, come tribuno, il popolo romano, e decideva le loro controversie. Quelle della villa Laurentina di Plinio (262) aveano finestre da ambidue i lati. La mollezza dei Romani al tempo degl' imperatori era divenuta sì grande, che, durante la guerra, si formavano

che l' architetto Ciro così le facesse. Era forse costui addetto alla setta de' filosofi Accademici, i quali credeano, che la visione si faccia mediante l' emissione dei raggi visuali dagli occhi di chi vede; e che questi raggi tanto più vadano raccolti e meglio diretti sull' oggetto, quanto più poca e moderata è la luce, che lo investe: all'opposto di ciò, che sostenevano gli Epicurei, i quali facendo uscire le specie dagli oggetti, credevano, che tanto meglio esse giungano all' occhio, quanto più le finestre sono spaziose, e danno libero passaggio alla luce. Vedi Giorgio Greenio, *De villar. antiq. struct. cap.* 5., e Lambino al luogo citato di Cicerone. C. F.

(261) Appian., *De bell. civil. lib.* 1. *pag.* 372. *in fine*. Confer, *Supplem. Livii, lib.* 71. *cap.* 33.

(262) *Lib.* 2. *epist.* 17.

di queste gallerie sotterranee nei campi; il che poi vietò l' imperator Adriano (263).

§. 67. Nei bagni, come anche negli appartamenti, le finestre erano tutte collocate assai alte (264), come lo sono negli studj dei nostri

(263) Spart. *in* Adriano, *pag* 5. *D.* Confer Casaub. *ad h. l. pag.* 20. *D.*

(264) Per meglio spiegarci, diremo, che qualche parte dei bagni avesse le finestre in quel modo, come il labro, secondo Vitruvio, *l.* 5. *cap.* 11., e qualche altra camera. Per altre parti sarà stato diverso. Seneca, *Epist.* 86. parlando del bagno di Scipione Affricano maggiore a Literno, dice che era molto oscuro all' uso dei bagni antichi, e che prendeva lume da alcune feriture, anzichè da finestre; all' opposto dell' uso de' suoi tempi, che era di farli illuminatissimi con grandissime finestre, per le quali tutto il giorno vi entrasse il sole, e stando a sedere nel bagno si vedesse il mare e la campagna: *in hoc balneo Scipionis minimae sunt rimae magis, quam fenestrae, muro lapideo exsectae, ut sine injuria munimenti lumen admitterent. At nunc blattaria vocant balnea, si qua non ita aptata sunt, ut totius diei solem fenestris amplissimis recipiant; nisi et lavantur simul, et colorantur; nisi ex solio agros, et maria prospiciunt*: col quale discorso fa vedere Seneca, che neppur si attendesse il precetto di Vitruvio. Tale forse era il bagno di Claudio Etrusco, di cui parlai qui avanti; e il bagno di Faustina, che si nominerà qui appresso al §. 68., e note, il quale aveva le finestre grandi a segno, che da terra andavano quasi al soffitto. Nelle terme di Diocleziano, e in qualche altra è stata osservata la regola di Vitruvio, e possono vedersene le figure presso Cameron, *Description des bains des Romains*. Rilevo anche dalla citata lettera di Seneca il lusso quasi comune a que' tem-

pittori e scultori, e come è stato principalmente osservato nelle case sepolte dal Vesuvio. Ce ne persuadono anche varj bassirilievi, e qualche pittura d' Ercolano (265). Le dette case non aveano finestre, che mettessero sulla strada (266). Questa maniera di fabbricare non era per verità la più propria per contentare la curiosità e gli oziosi: ma somministrava un miglior lume agli appartamenti, vale a dire un lume dall' alto. Possiamo argomentare quanto conferisca un tal lume alla bellezza, perocchè le donzelle romane, che sono state promesse in matrimonio, si fanno vedere, come suol dirsi, in pubblico per la prima volta ai loro sposi nella Rotonda. Nelle camere con finestre poste in alto si stava riparato dall' aria e dal vento; e perciò gli antichi tiravano a queste aperture una semplice corti-

pi di fare nei bagni le chiavi, o bocche, per le quali sgorgava l' acqua, in argento: *argentea epistomia*; per dire, che non era singolare la notizia, che dà Winckelmann di alcune di esse nella *Storia dell' Arte, Lib. XII. cap.* 2. §. 1. C F.

(265) *Pitt. d' Ercol. Tom. I pag.* 171. 229., Virgil. vatic. *n* 29.

(266) Si vedano le lettere dell' Autore sulle scoperte d' Ercolano *art.* 4., ove egli su questo punto si spiega meglio, come anche intorno all' altezza delle finestre; e ciò, che vi noterò io. (Tom. VII. di quest' ediz.) C. F.

na (267). Non erano guarnite con ferrate; ma

(267) *Digest. lib.* 33. *tit.* 6. *l. Quaesitum est.* 12. §. *Si domus.* 16. — Ulpiano non dice tal cosa in questa legge tanto dibattuta anche dagl' interpreti, come nota Salmuth al Pancirollo, *Rer. memor. lib.* 1. *tit.* 6. *pag.* 21. *seg.* Pare che al più voglia dire, se parla delle cortine, o tendine, che vogliamo chiamarle, alle finestre, come è più probabile, stante che dice, che si usavano in casa, e attesa la differenza, che fa di altre specie di tende, o tele, a modo forse delle incerate, dette *vela cilicia*, usate fuori delle case allo scoperto per ripararle dall' acqua e dal vento; pare dico, che Ulpiano voglia dire, che le tendine servivano nelle stanze a impedire la luce e il sole, se volevano in parte oscurarle, come si fa oggidì; mentre secondo lui per ripararle dal freddo si metteva alle finestre la pietra specolare, come dice anche Seneca, *De provid. cap* 4., e *Natur. quaest. lib.* 4. *c. ult.*, e Plinio il giovane, *Epist. l.* 2. *epist.* 17. *Neque specularia*, scrive Ulpiano, *neque vela, quae frigoris causa, vel umbrae in domo sunt*. Nessuno dirà mai che quella pietra servisse per far ombra, o riparare il lume, quando la sua proprietà, e il fine, per cui si usava, era di trasmettere, o lasciar passare per li suoi pori una luce chiara e copiosa; come dice lo stesso Seneca, *Epist.* 90.: *speculariorum clarum transmittentium lumen.*; Marziale, *Epigr. lib.* 8. *epigr.* 14. *v.* 3. 4. *edit. Raderi* 1627.:

*Hybernis objecta notis specularia puros*
*Admittunt soles, et sine face diem*;

e san Basilio, *In hexaem. homil.* 3. *n.* 4. *oper. Tom. I. pag.* 26. *A.*: *est autem hic lapis pellucidus, peculiari ac purissima claritate donatus, qui si pro sua natura syncerus et absolutus repertus est, neque ulla exesus putredine, neque fissuris se se ad interiores usque partes*

in vece vi si poneva una specie di cancelli gettati di metallo, detti *clathra,* disposti in croce, e fermati sopra gangheri, affine di poterli aprire, e chiudere a piacimento. Veggonsene de' simili a parecchie antiche opere (268), e se n' è trovato uno intiero in Ercolano. Al tempio ro tondo sul bassorilievo della villa Negroni, nominato poc' anzi, vi sono cancelli in luogo di finestre da ambi i lati della porta dalla cornice fino a terra (269), nella stessa maniera che si trova in alto a un tempio su di un altro bassorilievo (270). V' erano anche delle sale presso gli antichi, nelle quali le finestre grandi e alte andavano dalla soffitta fino a terra (271).

*extendentes divisus, splendore aeri fere similis existis.* Parlano di queste tendine anche Giovenale, *Sat. 9. vers.* 105., ed altri scrittori; ma più spesso fa menzione di quelle, che si mettevano alle finestre delle chiese, Anastasio Bibliotecario nelle vite de' Pontefici. C. F.

(268) *Pitt. d' Ercol. Tom. I. pag.* 259 261.

(269) Vedi la Tav. CXCIII. N. 405. e 406. E. P.

(270) Montfauc. *Antiq. expl. Tom V. pl.* 131.

(271) Vitr. *lib.* 6 *cap* 6. — Queste finestre si chiamavano *valvae* dai Latini, oppure *fenestrae valvatae.* Plinio, *Epist. lib* 2. *epist.* 17. parlando della sua villa Laurentina, scrive: *undique valvas, aut fenestras non minores valvis habet.* Mattia Gesnero nella nota, che vi ha posta nella sua edizione, si è imbrogliato, e non ha saputo trovare la differenza tra *valva*, e *fenestra:* ma poteva capire, se non altro dal contesto, che Plinio intendeva di finestre, che andavano sino a terra a guisa

§. 68. Che i Romani abbiano usati i vetri fin dal tempo dei primi cesari, par chiaramente provato dai pezzi, che se ne sono trovati in Ercolano. Anche Filone parla di finestre di vetro nel libro dell' ambasceria all' imperator Claudio (272), e per conseguenza Lattanzio (273) non è il primo scrittore, che ne abbia fatta menzione, come pretende il signor Nixon in una lettera stampata, e diretta all' abate Venuti da Londra nel 1759. Ricorderò qui il giudizio, che Ottavio Falconieri dà in una lettera (274), scritta da Roma a Niccolò Heinsio intorno ad un antica pittura, in cui rappresentansi certi edifizj e un porto, coi loro nomi scritti sotto, come quello di PORTEX NEPTVNI, FO. BOAR., BAL. FAVSTINES. Egli crede questa pittura

delle porte, chiamate da Vitruvio, *loc. cit. lumina fenestrarum valvata;* parole, che Galiani ha ben tradotte per *finestre a guisa di porte*. C. F.

(272) *Oper. Tom. II. pag.* 599. *lin.* 16. *edit. Mangey.* — Pare, che Winckelmann non adotti in questo senso il passo di Filone, di cui qui si tratta, là dove scrivendo nella sua quarta lettera al Bianconi parla dei vetri degli antichi. E. F. — Vedi nel Tomo VII. di quest' edizione l' articolo IV. delle lettere suddette. E. P.

(273) *De opif. Dei, cap.* 8. *oper Tom. II. pag.* 93.

(274) Burmann. *Syll. epist. Tom. V. p.* 527. *epist.* 458. — Vedi *Storia dell' Arte* nelle *note* al principio del *cap.* 3. *lib. XII.* E. P.

dei tempi di Costantino. Se ne veggono i disegni coloriti nella biblioteca Albani; e se sono autentici, possono servire a provare l'uso delle finestre di vetro; vedendosi a questi edifizj un gran numero di finestre a due parti, poste le une accanto alle altre (275). Questa pittura è incastrata in un muro del casino della villa Cesi; ma il principe Panfili attual padrone vi ha fatto dar di bianco sopra, di maniera che non

(275) Questo non prova niente; perchè potevano essere anche di altra materia come di pietra specolare, o altre, delle quali parlerò al luogo citato delle lettere.

Molti passi di antichi Autori ci provano, dice Dassdorf, che il Fengite, *lapis specularis*, è stato anticamente in uso. Svetonio, *cap.* 14. dice parlando di Domiziano: *Porticum, in quibus spatiari consueverat, parietes phengite lapide distinxit, e cujus splendore per imagines, quicquid a tergo fieret, provideret*. Plinio dice parimente, *lib.* 26. *cap.* 14. che per poter meglio osservare il lavoro delle Api si faceano degli alveari di questa pietra speculare. Vi è qualche scrittore, il quale pretende, che si tratti di vetri da finestra nel passo seguente di Plinio, *lib.* 36. *cap.* 26., ove dopo aver parlato della città di Sidone, celebre per le sue fabbriche di vetri, aggiunge: *Si quidem etiam specula excogitaverat*. Salmasio stesso (*Exerc.* Plin. *in Solinum Tom. II. p.* 1095.) è nella persuasione che la parola *specularis* è generica, e che per conseguenza può significare ogni sorta di finestre, e fra le altre quelle di fengite, o di qualunque altra materia diafana adattata a lasciare un passaggio libero alla luce. E. F.

è più possibile vederla. Bellori l' ha fatta ridurre in piccolo, e incidere in rame (276).

(276) *In fragm. vet. Romae, pag.* 14. — Winckelmann, ha poi dato nei *Monum. ant. ined. n.* 204. (Tav. CLXXIV. N. 382.) e illustrato il pezzo di questa pittura, sotto cui è scritto BAL. FAVSTINES; e può credersi bagno dell' imperatrice Faustina. Ivi *Par. IV. cap.* 14., nota che le dette finestre erano tanto grandi, che arrivavano al pavimento, come si vedono nella pittura, e simili a quelle, delle quali ho parlato qui avanti. Nello stesso luogo il nostro Autore ripete una questione già fatta da lui nella lettera al sig. Füessly sulle scoperte d' Ercolano (Vedi nel Tom. IX. e X. di quest' edizione). Per la franca maniera di parlare, che usa Winckelmann, chi non crederebbe, che egli abbia tutto veduto a questo proposito; o che almeno gli scrittori da lui addotti vadano intesi com' egli li espone? Ma svaniscono a mio credere quei dubbj facilmente anche al solo considerare gli stessi scrittori allegati, che Winckelmann non ha ponderati molto. E cominciando da Ovidio, mi pare chiarissimo, che parli appunto di finestre chiuse cogli sportelli. Dice che stava a riposare in tempo di estate sul mezzogiorno, tenendo una parte della finestra chiusa affatto, e l' altra socchiusa in maniera, che per essa entrava nella camera una luce tenue, come è quella dell' alba, o dei crepuscoli della sera, o quella, che appena si vede in una folta selva:

*Æstus erat, mediamque dies exegerat horam.*
*Apposui medio membra levanda toro.*
*Pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae:*
*Quale fere sylvae lumen habere solent.*
*Qualia sublucent fugiente crepuscula Phaebo:*
*Aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.*
*Illa verecundis lux est praebenda puellis,*
*Qua timidus latebras speret habere pudor.*

§. 69. Ecco quel che avevamo a dire intorno alle parti esterne delle antiche fabbriche. Le

Winckelmann, che scriveva in Roma, ove dura l'uso di riposare nel dopo pranzo, e di tenere le finestre cogli sportelli almeno socchiusi per riparare il caldo, poteva ben figurarsi, che Ovidio parlasse di una cosa consimile; e riflettere, che tale oscurità non poteva ottenersi colle tendine una tirata, e l'altra no. Ci voleva una cosa opaca, e ben compatta, e unita immediatamente alla finestra, non già le tendine, che erano o di tela, o di seta, o di bambace, o di altra materia consimile, non buona per preservare dal caldo, e fare quel bujo. Anche Vitruvio *lib.* 6. *cap.* 7. prescrive, che tengansi chiuse le finestre per guardare gli appartamenti dal caldo del sole: il che non poteva farsi altrimenti che con materia grossa e opaca, la quale impedisse il passaggio ai raggi del sole, e alla stessa aria calda: e questa materia non poteva nè più comodamente, nè con minore spesa adoprarsi fuori del legno sì per li poveri, che per li ricchi in ogni paese, e in ispecie nei piccoli, ove senza tante delicatezze di vetri, pietre specolari e tendine si cerca unicamente ripararsi dal caldo, e dal freddo. Giovenale, a ben intenderlo, conferma questa spiegazione. Parla è vero delle tendine, ma suppone, che già le finestre fossero chiuse cogli sportelli, dicendo, che si turino le feriture delle finestre colle tendine, vale a dire, che con esse si procuri d'impedire, che neppure traspiri per le finestre un filo d'aria, non già di luce, perocchè suppone notte; alludendo così all'uso, anche moderno, di chiudere bene le finestre, tirando in fine anche le tendine; e voleva dire con ciò, che si usassero pure tutte le cautele solite, e le immaginabili per tenere occulta una cosa, che si voleva fare con segretezza in sua casa anche in tempo di notte, ciò non ostante si sarebbe saputa dai vicini prima del giorno;

*O Corydon, Corydon, secretum divitis ullum*
*Esse putas? Servi ut taceant, jumenta loquentur*

parti interne in generale sono, il soffitto e la volta, le scale, ed in ispecie gli appartamenti.

*Et canis, et postes, et marmora: claude fenestras,*
*Vela tegant rimas, junge ostia, tollito lumen.*
*E medio, clament omnes, prope nemo recumbat.*
*Quod tamen ad cantum galli facit ille secundi,*
*Proximus ante diem caupo sciet, audiet et quae*
*Finxerunt pariter librarius, archimagiri ec.*

Altri scrittori possono addursi, i quali parlano di camere oscurate, e probabilmente cogli sportelli: come Seneca presso cui leggesi *Consol. ad Marc. cap.* 22., che Cordo, contemporaneo di Sejano e di Giulio Cesare, fingendo di volere per disperazione morirsi d' inedia, si chiuse in una stanza, di cui fece chiudere tutte le finestre per restare all' oscuro: *lumen omne praecludi jussit, et se in tenebris condidit*. Apulejo, *Metam. lib.* 2. *pag.* 57. *oper. Tom. I* parla anche di una camera buja per esservi state chiuse le finestre: *conclave obseratis luminibus umbrosum*. Plinio, *Epist. lib.* 9. *epist.* 36. esponendo il tenor di vita che menava nella sua villa Tuscolana, racconta, che quando si svegliava la mattina, teneva le finestre chiuse per alcun poco, benchè fosse fatto giorno, per meditar meglio all' oscuro; e poi le faceva aprire per dettare le cose meditate: *evigilo circa horam primam, saepe ante, tardius raro: clausae fenestrae manent. Mire enim silentio, et tenebris animus alitur . . . Notarium voco, et die admisso, quae formaverunt dicto*. Così Varrone, *De re rust. lib.* 1. *cap.* 59. parla degli sportelletti, *foriculi*, da ammettersi alle finestre, o buchi dei colombaj: *oporothecas qui faciunt, ad aquilonem ut fenestras habeant, atque ut aere perflentur, curant, neque tamen sine foriculis: ne quum humorem amiserint, pertinaci vento vieta fiant.*

Avremo almeno di certo da questi scrittori, che le stanze potevano oscurarsi o per mezzo di sportelli, o di

§. 70 Il soffitto dei tempj quadrati era per ordinario di legname, tanto ne' più antichi tempi,

tendine. E non poteva fare lo stesso anche Augusto contemporaneo di Vitruvio e di Ovidio, e posteriore a Cordo? Chi vorrà credere, che il di lui palazzo mancasse di un ornamento, o di un comodo, che a suoi tempi era comune? Se egli non se ne prevaleva dormendo di giorno, e si contentava di mettersi la mano agli occhi per ripararsi in qualche maniera dalla viva luce, converrà indagarne altra ragione, che io non crederei fosse perchè dormisse poco, secondo che mostra di volerla intendere il Tissot, *Della salute de' letter.* §. 75. *p.* 174. ; ma bensì perchè egli portasse avversione alla oscurità, e allo star solo al bujo, argomentandolo dal riferire lo stesso Suetonio poco dopo, che se egli stando in letto non poteva ripigliar sonno, si faceva leggere; e che mai non volle stare sveglio fra le tenebre senza la compagnia di qualcheduno: *nec in tenebris vigilavit unquam nisi assidente aliquo*. Se dormiva di giorno in quella guisa, levandosi la mano dagli occhi, non si trovava solo fra quelle tenebre, ch' egli aveva in orrore. La stessa cosa avviene ad altri eziandio a' tempi nostri, i quali e di giorno e di notte non possono dormire all' oscuro, e cogli sportelli chiusi. Nè è da sospettarsi, che Augusto dormisse così perchè volesse disprezzare i comodi, e menar vita faticata; mentre Suetonio segue a dire, che anzi cercava di dormire comodamente, facendosi coprire anche le gambe.

Coll' argomento medesimo si può rispondere a Winckelmann per il luogo di Terenzio, che non per difetto di saper oscurare le stanze mettendo almeno qualche riparo alle finestre o di tela, o di altra materia, si usava di sventolare così la gente; ma che ciò usavasi per altra ragione. Quella commedia, come delle altre di Terenzio si è detto qui avanti *not.* 239., è tradotta, o imitata dal greco, e greco senza dubbio è l' argomento di essa. Che presso

come era il soffitto di legno di cipresso nel tempio d' Apollo a Delfo (277), quanto nei tempi meno remoti. Tali erano al tempio di s. Sofia e degli Apostoli a Costantinopoli (278).

i Greci fossero adoprati gli sportelli pare chiaro dal passo addotto d' Apollonio Rodio, al quale non vedo possa fare difficoltà il chiamarsi *porte* le finestre da questo poeta; giacchè *porte* si chiamavano anche dai Latini, dicendo *fores* e *bifores*, per la somiglianza, che hanno con esse o per l' uso, o perchè talune si aprissero in fuori a modo delle porte; come si vedono al basso rilievo della galleria granducale dato dal Gori, *Inscr. ant in Etr. urb. ext. par.* 3. *Tab.* 20. Avrà dunque un' altra significazione il luogo di Terenzio. Egli dice, che l' eunuco facea vento con un ventaglio ad una donzella, che stava sul letto dopo essere uscita dal bagno: con che fa piuttosto capire, che l' eunuco volesse farle fresco, anzi che cacciarle via le mosche d' attorno. E dato ancora, che questa fosse stata l' intenzione di colui, ciò non proverebbe cosa alcuna; perchè di cacciare le mosche d' attorno a chi dormiva era pure in costume, forse per mollezza, ai tempi dell' imperator Pertinace, come si ha da Dione nella vita di Severo, *lib.* 74. *cap.* 4. *Tom. II. p.* 1244., ai quali tempi in Roma si sapevano oscurare le camere anche di mezzo giorno, secondo le citate autorità di Ovidio e di Vitruvio.

Nel tempio di Gerusalemme descritto da Ezechiele, che commenta s. Girolamo, *Comment. in Ezech. lib.* 12. *cap.* 4 *oper. Tom. V. col.* 501. *E.*, alle finestre non vi erano vetri, o pietre specolari; ma semplici sportelli di legni preziosi intarsiati: e sportelli sembrano quelli, che veggonsi al nominato bassorilievo della Granducale. C. F.

(577) Pind. *Pyth.* 5. *vers.* 52.

(278) Codin. *De Orig. Constant. p.* 64. 73.

Si è ingannato il traduttor francese di Pausania quando tra gli altri ha dato al tempio d'Apollo a Figalia un soffitto a volta: egli ha presa per soffitto la parola ὀροφός, che qui (279), come altrove (280), significa tetto. Il tetto di questo tempio era coperto di lastre di pietre. È vero che talvolta questa parola significa presso Pausania anche il soffitto; ma è in quei casi solamente, ne' quali egli vuol esprimere insieme il soffitto e il tetto, come in una grotta (281). Vero è parimente, che gli scrittori greci degli ultimi tempi hanno adoperata la stessa parola nel doppio senso; come gli scrittori romani più recenti hanno confuse insieme e usate promiscuamente le parole, che significano un soffitto piano di legno, ed una volta (282). Erano fatti talora questi soffitti dei tempj di legno di ce-

(279) Paus. *lib.* 8. *cap.* 41. *pag.* 684.

(280) Id. *lib.* 5. *cap.* 10. *pag.* 398. *lin.* 16.

(281) *lib.* 9. *cap.* 33. *pag.* 776. *lin.* 31. Credo, che qui Pausania parli anche del tetto semplicemente; come pure *lib.* 1. *cap.* 40 *pag.* 97. *in fine*, ove discorre di un tempio di Giove Polveroso Κονίου; e per semplice tetto, o coperto di tugurio usa la stessa parola Strabone *lib.* 4. *pag.* 301. *lin.* 15. Non nego peraltro che ὀροφὸς significhi talvolta anche *lacunar*, soffitta piana, come nota Silburgio allo stesso Pausania, *lib.* 1. *cap.* 19. *p.* 44., e come Winckelmann intende Esichio nella *Storia dell' arte*, *Lib. XI. cap.* 3. §. 25. della parola ὀροφικός. C. F.

(282) Confer Salmas. *in* Vopisc. *pag.* 393. *A.*

dro. Della forma, che aveano, possiamo trovarne un' idea in quello di s. Giovanni in Laterano, e di s. Maria Maggiore. Non voglio però negare che vi fossero tempj quadrati con volta, quale era, per esempio, quello di Pallade in Atene (283). I tempj di questa specie aveano tre navate, come si scorge al detto tempio di Pallade, al tempio della Pace in Roma, e a quello di Balbec. L' interno di essi chiamavasi *nave*, per cagione delle volte, che gli antichi paragonavano alla carena d'una nave (284); e perciò anche al presente diciamo la nave di mezzo, e dei lati (285). Il tempio di Giove Capitolino avea tre navate, o celle (286) e con tutto ciò aveva il soffitto di legname, che fu dorato dopo la distruzion di Cartagine (287).

§. 71. Gli appartamenti aveano soffitti di legno orizontali, come si fanno oggidì ancora in Italia generalmente, quando non si fanno volte. Allorchè erano formati di tavole solamente, colle quali si coprivano i travi, si chiamavano

(283) Spon. *Relat. d' Athéne*, *pag*. 27.

(284) Salmas. *Plin. exercit. in Solin. cap*. 55. *Tom. II. pag*. 855. *C*.

(285) Nelle Costituzioni Apostoliche *lib*. 2. *cap*. 57. si dice, che il vaso stesso della chiesa sia fatto simile ad una nave. C. F.

(286) Rycq. *De Capit. cap*. 13.

(287) Plinio, *lib*. 33. *cap*. 3. *sect*. 18.

presso i Greci φατνώματα (288); ma quando aveano degli ornati, che consistevano in riquadri incavati, quali usansi ancora al presente, si dava loro il nome di *laquearia*, perchè *lacus* si dicevano que' ripartimenti (289). Le stanze,

(288) Salmas. *loc. cit.* Polluce *Onom. l. 7. cap. 27. segm.* 122. C. F.

(289) Questo passo è stato criticato da un Anonimo nella *Biblioteca di Scienze e Belle Arti* vol. 10. fasc. 1. pag. 160. e segg. Ecco quello, che ivi si dice. « Trovasi, che le coperture dei templi e delle case sono state centinate per mezzo di archi di pietra, o di legno, che si nominavano *cameras*, o, come vuol meglio leggere Gessner, *camaras*. Inferiormente a questa copertura, o tetto ne veniva fabbricata un' altra, che si chiamava *Lacunar*, o anche *Laquear*, e serviva per ornamento. Così si esprime Isidoro. Laquearia *sunt, quae camaram subtegunt, et ornant, quae et* lacunaria *dicuntur*. Questa copertura chiamavasi *Lacunar* dalle sue scavature a forma di conchiglia ( *a lacubus*, grecamente φατνώματα ) e *Laquear* ( *a laqueis*) perchè veniva consolidata per mezzo di catene, o sbarre. Nominavasi non ostante con nome generale anche *camara*, come resulta chiaramente da Plinio, il quale dice di Pausia uno degli scolari di Pamfilo, e maestro di Apelle: *Lacunaria primus pingere instituit, nec camaras ante eum taliter adornari mos fuit*. Histor. nat. lib. 34. cap. 11. sect. 40; ove manifestamente vengono prese l' una per l' altra *Lacunaria*, e *camarae*. Questi *Lacunaria*, non le *camarae* prese in significato proprio, venivano intarsiate con intagli, vale a dire con figure di rilievo, o dipinti, o adornati con cose preziose, donde derivano i *Laquearia aurea* di Virgilio. Presso i Greci chiamavansi φατνώματα i *lacus* incavati profondamente, rotondi, o romboidali, e non le coperture, siccome dice

che non aveano soffitto, si facevano a volta con canne greche schiacciate e spaccate, dette *volte a canne*, delle quali Vitruvio (290) e Palladio (291) insegnano la costruzione. Si dava alle volte la loro forma con dei legni, e delle tavole, su cui si legavano delle canne schiacciate, le quali generalmente sono più lunghe e forti in Italia, che in Allemagna. Sulle canne si ponevano scorie del Vesuvio; su queste si metteva la calce impastata con pozzolana; e l' ultima mano vi si dava con marmo e gesso pesto.

Winckelmann. Ciò dimostra il passo di Gioseffo *nelle sue Antichità lib.* 8. ove dice delle tavole della copertura, che esse erano εξεσμεναι ( a ξεω *excavo* ) ἐις φατνωματα ( *hoc est lacus* ) και προσκολλησεις χρυσοῦ ( *hoc est aurea caelatura* ). Da tutto questo si può agevolmente vedere quello, che io voglia concludere contro questo passo di Winckelmann. Non so nulladimeno che fare delle parole » Ma quando avevano degli ornati, che consistevano in riquadri incavati, si dava loro il nome di *Laquearia*, perchè *lacus* si dicevano qui ripartimenti. » Vero è, che queste coperture si chiamavano *laquearia*, ma non perchè contenevano di *lacus*, e converrebbe dire, che Winckelmann ha voluta seguitare la stravagante Annotazione di Servio *ad Virgilium lib.* 1. *vers.* 726, il quale scrive: *Lacunarium, quod per antistichon Laquearium facit.* Ma chi potrebbe credere, che da *Lacus*, e *Lacunarium* dovesse esser fatto *Laquearium* mediante un ridicolo *antisticon*? F.

(290) *lib.* 7. *cap.* 3.
(291) *De re rust. lib.* 1. *cap.* 13.

In qualche casa di quelle già sepolte dal Vesuvio si sono trovate volte consimili, ma rovinate e schiacciate.

§. 72. Le scale dei tempj, che dentro ai muri portavano al tetto, erano fatte a chiocciola, come quelle del tempio di Giove Olimpico in Elide (292), quelle del Panteon (293), del tempio della Pace (294), e delle terme di Diocleziano (295). Negli altri pubblici edifizj non si sono trovate scale, se si eccettuino i teatri; essendone già da tempo antico stati tolti i marmi, come fu fatto a' giorni nostri a quella della villa Adriana, e ad un' altra, che è stata trovata vicino al palazzo Santa Croce in Roma.

(292) Paus. *lib.* 5. *cap.* 10. *in fine*, *pag.* 400.

(293) Sono di pianta triangolare.

(294) Veggasi la *Storia dell' Arte* lib. 11. *cap.* 3. §. 15. E.

(295) Si vede una scala consimile a un avanzo di tempio vicino a Girgenti, che è un capo d' opera in questo genere, come osserva il barone Riedesel, *Voy. en Sic. ec. let.* 1. *pag.* 41. Tale era una della casa, o tempio, di cui parla Luciano *in Philopatr.* §. 23. *Tom. III. pag.* 611.. che più probabilmente era una chiesa cristiana, come dopo il Cave ed altri sostiene il ch. P. Mamachi *De' cost. de' primit. Crist. Tom. I. lib.* 1. *cap.* 4. §. 2. *n.* 2. *pag.* 302.; e molti secoli prima fu usata nel tempio di Salomone, come si ha *Regum l.* 3. *cap.* 6. *vers.* 8., Giuseppe Flavio, *Antiq. Jud. lib.* 8. *c.* 3. *n.* 2. *Tom. I. pag.* 423. Generalmente si facevano così le scale segrete. C. F.

La prima conduceva ad una loggia scoperta sostenuta da colonne magnifiche: andava dritta coi suoi ripiani, ma non avea che otto palmi di larghezza; spazio poco conveniente per un casino d'imperatore. Le scale del preteso casino di M. Scauro, sul monte Palatino, erano della medesima larghezza, come fa osservare Pirro Ligorio nella pianta, che ne dà nella citata sua opera (296).

§. 73. Gli scalini erano generalmente più alti presso gli antichi che non sono oggidì nei palazzi, e nelle abitazioni comode, e quelli che sono intorno ad uno dei tempj di Pesto non potendosi vedere quelli dell' altro, sono di un' altezza straordinaria. Hanno tre palmi romani di altezza (297), e due palmi, e tre quarti di larghezza, di modo che si salgono con istento.

(296) Io sospetterei, che fra i tanti scalini di marmo della scala dell' Araceli ve ne potessero essere degli antichi; essendo stati tolti quei marmi da fabbriche antiche, e tra le altre dal tempio di Quirino, come scrive il p. Casimiro, *Storia d' Araceli*, *cap.* 27.; sebbene Pirro Ligorio nel lib. 18. delle sue Antichità, al luogo, che citammo qui avanti *not.* 138. dica, che fosse di peperino questo tempio, senza darne veruna prova. C. F.

(297) Nè questi scalini del Tempio di Girgenti, nè quei di Pesto sono tanto alti, ma un terzo meno in circa, come si vede dalle Tavole, che ne diamo. Ma ancorchè siano di due soli palmi sarà sempre incredibile e impossibile, che fossero fatti per salire. C. F.

Quelli, che si sono conservati intorno all' antico tempio di Girgenti, sono di questa medesima altezza; e non sembrano minori quelli del tempio di Teseo in Atene (298). Si vede una specie consimile di scalini ad un tempio dipinto sul Virgilio vaticano. Qualche scalino della piramide più grande di Egitto (299) ha due piedi e mezzo d' altezza, altri ne hanno fino a quattro. Questi scalini intorno ai tempj erano difficoltosi a salirsi; ma servivano nel tempo stesso al popolo per sedervi; non avendo gli antichi tempj una capacità bastante per contenere moltitudine di gente. Abbiamo di ciò le testimonianze in antichi autori. Pausania scrive (300), che ad un palazzo a poca distanza da Delfo, ove i deputati della Focide tenevano le loro adunanze, vi erano scalini, i quali servivano per sedervi. Anche Cicerone (301) parla d' un tempio vicino alla Porta Capena, sugli scalini del quale sedeva il popolo. In tal maniera sulla Tavola Iliaca del Campidoglio (302) veg-

(298) Le Roy, *Ruin. des plus beaux monum. de la Grèce*, *Tom. I. pl* 8. Sono quattro scalini. C. F.

(299) Pocock' s' *Descr. of. the East*, *ec. Tom. I. pag.* 43.

(300) *lib.* 10. *cap* 5. *pag.* 808. *lin.* 10.

(301) *Ad Attic. lib.* 4. *epist.* 1.

(302) Fabretti, *Explic. Iliac. Tab. num.* 110. Confer. Gori, *Mus. Guarnacc. cap.* 3. *pag.* 17. — Foggini, *Mus. Capit. Tom. IV. Tav.* 68. C. F.

gonsi la madre, le sorelle e i parenti di Ettore a sedere piangenti sopra due scalini, che circondano il sepolcro di quell' eroe (303). Quan-

(303) Secondo le regole, che dà Vitruvio *lib.* 3. *cap.* 3., e *lib.* 9. *cap.* 2., gli scalini non doveano essere molto alti, comunque varino gl' interpreti nell' intenderlo; perchè egli al primo luogo citato dice chiaramente, che si abbia riguardo a non far la salita faticosa. Può trarsene anche argomento dal leggersi in Dione *lib.* 43. *c.* 21. *Tom. I. p.* 355., che Giulio Cesare nel suo primo trionfo salì in ginocchione i gradini del tempio di Giove Capitolino (come di essi solamente lo intende il Nardini, *Roma ant. lib.* 5. *c.* 15. *reg. VIII. p.* 271. *col.* 1.); e nel *lib.* 60. *c.* 23. *Tom. II. pag.* 960., che lo stesso fece Claudio. Non sarebbe stata facile ed agiata cosa il fare questa salita per un numero di scalini non indifferente, se fossero stati alti assai. Nè alti sarebbero gli scalini, de' quali parlammo qui avanti *not.* 293, se possiamo crederli antichi. Nei tempj, ove sono stati fatti gli scalini tutto intorno, io distinguerei quelli, per li quali immediatamente si saliva, da quegli altri, che servivano di basamento; cosicchè quelli fossero più bassi per comodo di chi saliva; e gli altri più alti per accordo e maestà della fabbrica presso a poco come nelle gradinate dei teatri, che erano più alte ove si sedeva, e meno ove si saliva. Trovo infatti, che al tempio della Concordia a Girgenti dalla parte orientale, per cui si ascende al portico, vi erano gli scalini assai bassi; di sei dei quali, alti mezzo palmo, vi sono ancora gli avanzi, secondo che riferisce il signor barone Riedesel, *Voyage en Sic. ec. let.* 1. *pag.* 41. Nel tempio grande di Pesto giravano alti tutto intorno gli scalini; ma per diminuire quest' altezza a comodo di chi saliva, si era adattato uno scalinetto posticcio fra l' uno e l' altro. Questo scalinetto non vi è restato, perchè forse era di metallo, o al-

do non v' erano scalini tutto intorno all' edifizio, come nei tempj rotondi, erano solamente all' ingresso; perchè questi tempj posavano sempre su di un' alta base, e principalmente se vi erano pilastri. E siccome negli ultimi tempi dell' antichità si metteva alle colonne uno zoccolo assai alto, questo faceva che necessariamente l'ingresso ne fosse molto sollevato: quindi è che al detto tempio della villa Negroni vi siano dieci scalini, per arrivare alla porta (304).

§. 74. Noi osserveremo ancora, che gli scalini degli antichi non aveano sporto in fuori, o vogliam dire non eran fatti a cordone (305), come si usa oggidì; ma erano fatti a spigolo. Gli scalini della villa Adriana erano formati da due lastre uguali di marmo unite insieme ad angolo retto. Non potranno per conseguenza essere

tra materia preziosa, oppure perchè non ha retto al corso de' secoli; ma ben si arguisce che vi fosse da un certo incastro fra l' uno e l' altro scaglione, che sembra adattatisssimo a ritenere una terza cosa collocata nel mezzo, con cui mentre adornavasi l' esterior parte del tempio, di tre gradini se ne formavano cinque, e davasi una comoda salita; come giustamente ha riflettuto ed osservato il P. Paoli, *Rovine della città di Pesto*, *Dissert.* 3. *n.* 49. *pag.* 104. C. F.

(304) Vedi la Tav. CXCIII. N. 406. E. P.

(305) Non so perchè Galiani gli abbia fatti così nella Tavola XI. fig. 5. aggiunta alla sua traduzione di Vitruvio. C. F.

antichi gli scalini del portico della Rotonda (306).

§. 75. Intorno alle camere degli antichi non mi tratterrò qui a ricercare, e riferire ciò, che ne hanno detto gli antichi autori; essendo già stato in gran parte riportato da altri moderni, e non potendosene dare una giusta idea senza Tavole in rame. Mi contenterò dunque di parlare di quelle cose, che io stesso ho vedute. Le camere, e quelle in ispecie, ove dormivano, erano spesso a volta rotonda, come abbiamo da Varrone (307); e in tal maniera era fatta quella, che Plinio (308) descrive della sua villa Laurentina. Si congettura, che camere consimili, trovate nel secondo piano della villa Adriana, fossero camere da letto; poichè v' era una gran

(306) Sarebbe una sciocchezza anche il pensarlo. Nel citato bassorilievo già della villa Medici, ora nella galleria granducale a Firenze dato da Piranesi, *Della magn. de' Rom. Tav.* 38. *fig.* 1. (Tav. CXCIII. N. 405.) i sette scalini del tempio sono ad angolo acuto, che esce in fuori la terza parte dello scalino; formando per di sotto un sottosquadro concavo sull' altro scalino; seppure non sono stati fatti in tal guisa perchè così porta la natura del bassorilievo: al che non mi pare abbia fatta riflessione il lodato signor Piranesi nelle note, che fa sulla stessa Tavola. C. F.

(307) Confer Scalig. *Coniect. in Varron. de ling. lat. lib.* 7. *pag.* 162.

(308) *lib.* 2. *epist.* 17.

nicchia, che serviva d' alcova, e nella quale si collocava il letto. La camera di Plinio avea finestre tutto intorno: in quelle però della villa Adriana la luce scendeva dall' alto per mezzo di un' apertura, che verosimilmente avrà dovuto chiudersi alla notte.

§. 76. A giudicare sulle rovine della nominata villa antica del Tuscolo, come anche sulle camere d' una magnifica villa presso l' Ercolano, ove è stata trovata la maggior parte dei busti di marmo e di bronzo, che ora adornano il real museo di Portici; a giudicare, dico, su questi monumenti, pare che le camere degli antichi fossero molto anguste (309). Quella d' Ercolano in cui si rinvenne la biblioteca composta di più di mille volumi (310), era sì piccola, che stendendo le braccia, si poteva, per così dire, toccar le mura d' ambe le parti. Nel casino del Tuscolo vi era una piccola camera fra le altre con una divisione particolare fatta in questo modo A B : il che farebbe credere, che nella divisione esteriore si tenessero i servitori. A era la porta della camera, e B la porta d' in-

(309) Vedi le lettere dell' Autore al Cons. Bianconi *art.* 4. nel Tom. VII. di questa edizione. E. P.

(310) Vedi le dette lettere *art.* 1.

gresso della divisione interiore, che era fatta con un muro assai sottile. Non si è trovato, come è noto, alcun vestigio di cammini nelle stanze; ma bensì in alcune stanze d'Ercolano si sono trovati carboni, dalla qual cosa si può argomentare che si riscaldassero colla bracia. Neppure a' nostri giorni si usano cammini nelle case private di Napoli; e le persone di riguardo, che hanno cura della loro salute, tanto a Roma che a Napoli, abitano nelle stanze senza cammini, e non fanno uso di carbone: ma nelle case di campagna fuor di Roma in luoghi elevati, ove l'aria è più pura e più fredda, gli *hypocausta*, o stufe erano probabilmente assai più in uso che in città. Nella detta villa Tuscolana si trovarono stufe nelle camere, che si sono scoperte nel fare gli scavi per la fabbrica, che ora vi si vede. Al di sotto di queste camere v' erano sotto terra delle camerette basse dell' altezza di un tavolino, e sempre due a due sotto ciascuna camera, senza alcuno ingresso. La volta quasi piana superiore di queste camerette era fabbricata di mattoni assai grossi, sostenuta da due pilastri parimente di mattoni commessi insieme senza calce, e soltanto con creta, affinchè non si separassero per il caldo. In questa volta erano dei tubi quadrati di creta, i quali scendevano fino alla metà dell' altezza delle camerette, ed avevano le loro aperture nelle camere

sopra di esse. Simili tubi continuavano anche nei muri di questa camera, e avevano in un' altra camera al di sopra, vale a dire nel secondo piano, la loro apertura per mezzo di una testa di leone in terra cotta. Si andava a queste camerette sotterranee per un andito strettissimo di circa due piedi di larghezza; e vi si gettavano da una apertura quadrata dei carboni, il calore dei quali s' insinuava per mezzo de' tubi descritti fino nella camera, che si trovava immediatamente sopra, il cui pavimento era coperto d' un musaico grossolano, e le mura impellicciate di marmo. Questa camera era quella, che si chiamava la stufa (*sudatorium*). Il calore di essa si comunicava a quella di sopra per mezzo dei tubi, che salivano nel muro, e aveano una apertura nell' una e nell' altra camera per ricevere, e tramandare il calore, che giugneva temperato nella camera di sopra, e potevasi accrescere, o diminuire a talento (311). Può formarsi un' idea esatta di questa specie di stufa e di camere a tubi colla scoperta fatta nell' Alsazia di altre consimili, che il sig. Schoepflin ha fatte esaminare e disegnare con attenzione grandissima (310); e per ciò che riguarda il piano generale non differiscono punto dalle camere del Tuscolo.

(311) Si vedano le dette lettere *art.* 4.
(312) *Alsat. illustr. Tom. I. Tab.* 15.

# CAPO II.

## *Degli ornati dell'Architettura.*

Dopo che furono inventate tutte le parti essenziali dell' Architettura, si pensò agli ornati, che potevano servire ad abbellire gli edifizj. Noi ne daremo prima un' idea generale, e poi tratteremo di ciascuno in ispecie.

§. 1. Un edifizio senza ornati potrebbe paragonarsi alla sanità d' un corpo nell' indigenza, che sola non si crede bastante per la felicità dell' uomo, come osservò Aristotele (1); e la monotonia può diventare ugualmente viziosa nell' Architettura, che nello stile d' un libro, e in tutte le altre produzioni dell' arte. La varietà è la base degli ornati: sì negli scritti che nell' Architettura serve a lusingare lo spirito e gli occhi; e allorchè l' eleganza congiunta si trova alla semplicità, ne risulta il bello; essendo bella e buona una cosa quando in sè riunisce tutte le parti, che le sono essenziali. Questa è la ragione, per cui gli ornati di un edifizio devono essere conformi e proporzionati tanto al

(1) *Rethor. lib.* 1. *cap.* 5. *oper. Tom. III. pag.* 713. *B.*

loro oggetto generale, che al particolare. Considerati sotto questo primo aspetto, devono stimarsi come un accessorio; e per il secondo, non devono apportare alcun cangiamento alla natura del luogo e alla sua destinazione: possono riguardarsi come un vestito, che non serve se non che a coprire il nudo; e quanto più un edifizio è grande nel suo piano, tanto meno esige d' ornamenti; simile ad una pietra preziosa, che non deve, per così dire esser incassata se non che in un filo d' oro per meglio conservare il suo splendore (2).

§. 2. Ne' primi tempi dell' arte gli ornamenti erano rari negli edifizj, come nelle statue; e non vedesi a quelle fabbriche alcuna modinatura in fuori o in dentro; siccome neppur vedesi alle are antiche; ma le parti, alle quali in appresso si sono adattati quegli ornamenti, o vi sono affatto liscie, o poco escono in fuori, o

(2) Luciano, che prima di darsi alla filosofia era stato scultore sino all' età d' anni trenta, *De domo*, §. 7. *op. Tom. III. p.* 194., paragona gli ornamenti giusti e moderati di un edifizio ad una bella fanciulla modestamente, e mediocremente ornata, che lasci luogo a far risaltare le sue bellezze naturali; all' opposto la fabbrica soverchiamente carica di abbellimenti ei la paragona ad una meretrice, che a forza di ornamenti cerca di coprire, e nascondere i suoi difetti. C. F.

rientrano in dentro. Poco prima d' Augusto, sotto il consolato di Dolabella, si aggiunse una arcata all' acquedotto di Claudio sul monte Celio in Roma, in cui la cornice di travertino, che sporge sopra l' iscrizione (3), è inclinata in semplice linea retta: il che in appresso non è stato fatto d' una maniera così semplice.

§. 3. Ma quando nell' Architettura si cominciò a ricercare la verità, che nasce dall' entrare, e uscire, ossia da linee convesse, o concave, s' interruppero allora le parti diritte; e con ciò si moltiplicavano queste modinature. Nulladimeno questa varietà, che ciascun ordine d' Architettura in diversa maniera fece sua propria, non fu riguardata propriamente come ornato, il quale di fatti era sì poco ricercato dagli antichi, che la parola usata per esprimerlo (4), non era adoprata dai Romani se non per significare ciò, che concerneva gli ornamenti degli abiti. In tempi posteriori solamente fu applicato il termine latino (5), che noi traduciamo per quello d' ornamenti, anche alle produzioni intellettuali; imperocchè quando il buon gusto cominciò a perdersi, e che più si pregiava

(3) Grut. *Inscript. Tom. I. pag.* 176. *n.* 2., Montfauc., *Diar. ital. cap.* 10. *pag.* 148.

(4) Gellius, *Noct. attic. lib.* 2. *cap.* 2.

(5) *Elegantia*. E.

l' apparenza, che la realità, non furono più riguardati gli ornamenti come semplici accessorj; ma ne furono caricati i luoghi, che fin allora erano restati nudi. Quindi nacque il gusto meschino nell'Architettura: poichè è regola, che quando ciascuna parte è piccola, il tutto ancora debba esser piccolo, come dice Aristotele. Avvenne all' Architettura come alle lingue antiche, le quali più ricche divennero mano mano che andavano perdendo la loro energìa e la loro bellezza, come è facile a provarsi coll' esempio della lingua greca e della latina: e siccome gli architetti videro che non potevano sorpassare, e ne anche uguagliare i loro predecessori nella bellezza delle opere, cercarono di superarli nella ricchezza e nella profusione.

§. 4. Fu certamente ai tempi di Nerone che si cominciò a far uso d' ornamenti inutili vedendosi che un tal gusto già dominava al tempo di Tito, come può notarsi nel di lui arco; e molto più andò crescendo sotto i seguenti imperatori. Si scorge al tempio ed al palazzo di Palmira lo stile dell' Architettura dei tempi di Aureliano; poichè gli avanzi di quelle fabbriche sono stati senza dubbio fatti immediatamente avanti il regno di questo imperatore, e forse anche sotto di lui, essendo tutti d' uno stile

medesimo gli edifizj di quelle parti (6). Ma non è possibile decidere se il pezzo enorme d' un intavolato di marmo, che vedesi nel giardino del palazzo Colonna, sia del tempio del Sole (7), fabbricato sotto questo imperatore (8).

(6) Si legga Wood, *Ruin. de Palm. pag.* 15. *segg.*, che ciò diffusamente sostiene. C. F.

(7) Vedi *Storia dell' Arte, Lib. XII. cap.* 3. §. 2. Questo tempio avea le colonne, o almeno otto, di porfido, che ne erano già state tolte al tempo di Giustiniano, vale a dire circa il principio del secolo VI. dell' era volgare, come meglio diremo nella nostra dissertazione. (Tom. XI. di quest' edizione.) Esistendo esse ancora oggidì nel tempio di santa Sofia riedificato da quell' imperatore in Costantinopoli, potrebbero cavarsene le misure, e quindi arguire delle proporzioni, e ordine del tempio del Sole, a cui prima servirono; e confrontarle colle proporzioni del pezzo di cornicione, di cui parla qui il nostro Autore. C. F.

(8) Questo pezzo, che Palladio, *Architett. lib.* 4. *cap.* 12 ha dato, o è stato disegnato piuttosto d' idea, che sul vero, perchè vi si fa uscire dai festoni un Amorino armato del suo arco e del turcasso; oppure convien dire, che Palladio abbia disegnato il pezzo di quell' intavolato, che è stato segato per fare la balaustrata della cappella di casa Colonna nella chiesa de' santi Apostoli, e il pavimento della galleria della stessa casa. Chambray, che ha copiato il disegno di Palladio, *Parall. de l' archit. anc. et mod. cap.* 28., lo ha di nuovo alterato a suo capriccio: in vece di un Amorino vi ha posto un fanciullo spaventato da un leone, che sembra uscire da' fogliami. Il fregio del pezzo, che esiste tuttora colla cornice, non ha altro ornato che tre gran tratti di fogliami. Le due parti inferiori di quest' inta-

§. 5. Gli stipiti delle porte grandi e piccole erano lavorati a modo di semplici festoni di fiori e di foglie, come si vede al tempio di Balbec (9); e si hanno anche in Roma parecchie porte consimili (10). Cariche ne erano allo stesso modo le colonne. La base intiera con tutte le sue parti era circondata di festoni; e può vedersene l' esempio nelle basi delle colonne di porfido del così detto Battistero di Costantino

volato, cioè l' architrave, ossia la parte, che posa sulle colonne, ed il fregio, che ha sopra, amendue d'un sol pezzo, hanno in tutto tredici palmi, e quattr' once di altezza; e tutto il pezzo è lungo palmi ventidue, e quattr' once: l' altro pezzo, vale a dire una parte della cornice dell' intavolato, sulla quale comincia il frontone lavorato d' uno stesso pezzo, ha presso a poco la stessa lunghezza ed altezza. C. F.

(9) Pocock's, *Description of the East*, ec. *Tom. II. par.* 1. *p.* 109. — Wood, *The Ruins of Balbec*, *pl.* 22. C. F.

(10) Probabilmente si è fatto alle porte questo lavoro di scultura, perchè anticamente si usava di ornarle così di frondi di lauro e altre piante in varie occasioni principalmente di allegrezza; come si ha da Stazio, *Sylv. lib.* 4. *cap.* 8. *vers.* 38., Elladio presso Fozio, *cod. CCLXXIX. col.* 1591. *in fine*, Tertulliano, *Apolog. c.* 35, ed ivi il P. de la Cerda, e da tanti altri autori citati dal Sagittario, *De jan. vet. cap.* 30., Donati, *Dei dittici degli ant. lib.* 3. *cap.* 1. *pag.* 173. *segg.* Secondo lo Scoliaste d' Aristofane, *in Equit. vers.* 725. ai rami d' ulivo, ed altri, che si attaccavano così alle porte in occasione di certe feste, si appendevano delle bende di lana. Vedi anche ivi la nota del Casaubono. C. F.

in questa città (11), e in altra base di straordinaria grandezza nella chiesa di s. Paolo fuor delle mura (12), la quale ha nove palmi di diametro. Nello stesso modo erano scolpite quelle, che ai dì nostri furono scoperte sul Palatino (13). Si cominciò parimente a dare alle colonne dei bastoncelli nelle scanalature, che arrivano fino alla terza parte del fusto: s' interruppero quei bastoncelli piatti fra le scanalature, dividendoli in tre, ed anche in cinque parti, o più piccoli bastoncelli. In appresso fu data alle scanalature una forma spirale, o torta (14), per cui le colonne si chiamarono ἑιλημματικοὶ κίονες, *volutiles columnae* (15). Le più grandi colonne antiche di questa specie sono state adoperate ad un altare

(11) Pallad., *Archit. l.* 4. *cap.* 16.—Piranesi, *Della magnif. de' Rom. Tav.* 9. C. F.

(12) Piranesi, *loc. cit.* C. F.

(13) Bianchini, *Palazzo de' Cesari*, *Tav.* 3.

(14) Vedi *Storia dell' Arte*, *Lib. IX. cap.* 2. §. 14. E. P.

(15) Salmas., *Not. in* Vopisc. *pag.* 393 *F.* — Anastasio nella vita di Papa Gregorio III. *sect.* 194. *Tom. I. pag.* 176. le chiama *volubiles columnae*, secondo la lezione dell'edizione romana fatta da monsignor Bianchini, il quale non ha rilevato, come neppure i tanti altri annotatori, che Salmasio *loc. cit.* vuol che vi si legga *volutiles*, come in fatti leggesi in varj codici, che riporta ivi lo stesso Bianchini. C. F.

della chiesa di s. Pietro (16); e così è fatta quella d' alabastro orientale, che si vede nella biblioteca Vaticana (17). Finalmente si pensò di fare alle colonne delle mensole, o modiglioni, che reggevano delle piccole figure; come se ne vedono alle colonne di Palmira (18), e a due colonne di porfido all'altare della cappella Paolina al Vaticano (19). Stanno addosso di queste

(16) Vuol dire le due colonne, che stanno nella cappella del Sagramento. Simili a queste sono le otto, che adornano le quattro logge sotto la cupola grande; ed una, che sta nella cappella del Crocifisso, data da Piranesi, *Della magnif. de' Rom. Tav.* 6. *fig.* 5. Anticamente ornavano la Confessione di san Pietro in numero di dodici; e una si ruppe nel levarle da quel luogo. Si dice volgarmente, e dagli scrittori, che hanno data relazione della Basilica, che Costantino le facesse venire dalla Grecia per quell' uso; ma io credo che siano quelle stesse colonne, appunto in numero di dodici, sei delle quali Anastasio al luogo citato nella nota precedente dice aver poste in quel luogo Papa Gregorio III., che cominciò a governare la Chiesa nell' anno 731., e le ebbe dall' esarca Eutichio; e sei già vi erano. Sono torte a spirale, come quelle, che loro ha sostituite il Bernini di metallo, secondo che già notammo nelle note all' *Istoria dell' Arte, Lib. XI. cap.* 2. §. 14.; il quale per ciò non avrà commessa una novità sì stravagante e capricciosa, come tanti pretendono, ignorando la storia. C. F.

(17) Questa è a semplici scanalature spirali da cima in fondo. C. F.

(18) Wood, *Ruin. de Palm. pl.* 14. 28.

(19) Passate ora nel Museo Pio Clementino. Daremo la figura di una di esse colle due figure nella Tav. CXCI. N. 400. E. P.

colonne in maniera, che toccano quasi il sommo toro di esse, due piccole figure d' imperatori romani dei successori di Gallieno, colla loro armatura, che si abbracciano, e tengono in mano il solito globo. La loro altezza è di due palmi e mezzo, e la sola testa è di sette once, che formano la quarta parte dell'intera figura: donde può trarsi un' idea dello stile del lavoro. Si sono fatti anche dei busti, i quali sporgono totalmente in fuori nel pezzo medesimo del fusto della colonna, come può vedersi a due colonne d' una stessa pietra poste nel palazzo Altemps in Roma (20). Simile è il lavoro di questi due busti a quello dei suddetti imperatori. Nel giardino del signor marchese Belloni vi sono dei pilastri triangolari isolati, che hanno scanalature (21). Quando più non si seppe inventar altro di nuovo, si fecero le colonne d'un sol pezzo col capitello:(e due se ne hanno di questa sorte nel palazzo Giustiniani del più duro serpentino orientale (22)).

(20) Ora più non vi sono. C. F.

(21) Vedine la figura presso Piranesi, *Della magnif. de' Rom. Tav.* 18. *fig. A.* C. F.

(22) Avverte il signor Fernow, che le parole, che a di lui esempio noi diamo chiuse fra parentesi, si trovano scancellate in un esemplare di queste Osservazioni scritte di proprio pugno con correzioni ed aggiunte da Winckelmann, che lo destinava per utilità di una nuova edizione, e che l' editore predetto aveva sotto occhio. E.P.

§ 6. Le terme di Diocleziano, che sussistevano ancora in gran parte due secoli fa, allorchè l' Architettura cangiò di faccia, erano allora la principale scuola degli architetti per la parte degli ornamenti. Chambray (23) ne ha riportati due pezzi. Sull' esempio delle nicchie con colonne ai lati, e cornice sopra, il vecchio Sangallo fece il primo degli ornamenti simili alle finestre del palazzo Farnese. La cornice interrotta al di sopra delle alte arcate di quelle terme (24) portò Michelangelo a uscire anche di regola, e ad interrompere la cornice del finestrone, che è sopra l' ingresso del palazzo dei Conservatori in Campidoglio; siccome ancora a far uscire questo finestrone per mezzo d'un arco al di sopra della stessa cornice. Gli architetti moderni hanno presa l' idea delle colonne senza intavolato, e con un arco, il quale serve a legarle insieme, dal medesimo edifizio, ove unicamente ne trovarono i modelli. Il portico semicircolare della chiesa della Pace, quello della chiesa di sant' Andrea a Monte Cavallo, e quello della chiesa all'Ariccia furono imitati dal Bernini sulle stampe di quelle terme. Potrebbe citarsi anche un maggior numero d' imitazioni, che sono state dalle medesime ricavate.

(23) *loc. cit. chap.* 16 29.

(24) Si vedono così anche ai tempj di Balbec. Ved. Wood, *The Ruins of Balbec, pl.* 6. C. F.

§. 7. Per ciò che spetta agli ornati in particolare, sono collocati in parte all' esterno, e in parte all' interno degli edifizj. Noi prima dobbiamo osservare quelli, che servivano a decorare i tempj e gli edifizj pubblici, cominciando dal tetto.

§. 8. Dai più remoti secoli fu usato anche in Roma di porre delle statue sul frontispizio dei tempj; e Tarquinio Prisco (25) fece collocare su quello del tempio di Giove Capitolino delle quadrighe di terracotta, in luogo delle quali in appresso ne furono poste altre d' oro (26),

(25) Plin. *lib.* 35. *cap.* 12. *sect.* 45. Vedi *Storia dell' Arte.* Lib. VIII. cap. 4. §. 14. E. P.

(26) Liv. *l.* 29. *cap* 23 *n.* 38 Livio par ladi più quadrighe d'oro; e non dice che fossero sostituite a quelle di terra cotta, ma soltanto, che fossero poste in Campidoglio. Pare che a quelle di terra cotta ne fossero sostituite delle altre, probabilmente di bronzo, nell' anno di Roma 457., quando fu fatta la lupa dello stesso metallo, di cui parlammo nella *Stor. dell' Arte* Lib. III. c. 3. §. 11. Ecco le parole di Livio a questo proposito, *l.* 10. *c.* 16. *n.* 23.: *eodem anno Cn. et Q. Ogulnii aediles curules aliquot foeneratoribus diem dixerunt; quorum bonis multatis, ex eo, quod in publicum redactum est, aenea in Capitolio limina, et trium mensarum argentea vasa in cella Jovis, Jovemque in culmine cum quadrigis, et ad Ficum Ruminalem simulacra infantium conditorum urbis sub uberibus lupae posuerunt.* Non credo che si possa sospettare, che Livio intenda del frontespizio della cappelletta interna, o edicola, e non del tempio stesso; riflettendo, che *lib.* 35. *cap.* 32. *n.* 41. scrive in termini diversi, e chia-

o piuttosto dorate solamente. In cima al tempio di Giove Olimpico in Elide (27) v' era una Vittoria indorata, e da ciascuna parte, o vogliam dire negli acroterj, o sommità dei cantoni, era posto un vaso similmente indorato. Macrobio (28) parla d' un tempio di Saturno, sul frontispizio del quale v' erano dei Tritoni, che sonavano una conca marina. Sugli acroterj del frontispizio del detto tempio di Giove Capitolino furono poste delle Vittorie volanti (29).

§. 9. Le cornici dei frontispizj, che finiscono in punta, erano decorate di piccoli ornati, che somigliavano agli scudi delle Amazoni, quali si vedono a un tempio del Virgilio vaticano (30), e sovente d' una specie di fogliami e fiori, come si osservano in qualche bassorilievo. Questi ornamenti erano spesse volte di terracotta, de' quali sonosi conservati alcuni pezzi; e talvolta il frontispizio era anche dorato (31).

ri, che furono poste nella sommità dell' edicola quadrighe indorate: *de multa damnatorum quadrigae inauratae in Capitolio positae in cella Jovis supra fastigium aediculae, et duodecim clypea inaurata.* C. F.

(27) Paus. *lib.* 5. *cap.* 10. *pag.* 398.

(28) *Saturn. lib.* 1. *cap.* 8.

(29) Rycq. *De Capit. cap.* 15. *pag.* 191.

(30) *num.* 44.

(31) Smetius, *Inscript. fol.* 6. *n.* 7.

§. 10. Lo stesso frontespizio era già ne' più antichi tempi di Roma ornato di lavori a basso rilievo anche in terra cotta (32). Nei tempj greci e agli edifizj pubblici v' erano delle opere di molte figure. Al tempio di Giove in Elide, di cui parlammo, si vedeva la corsa dei cavalli di Pelope e di Enomao (33). Il frontespizio anteriore del tempio di Pallade in Atene (34) ornato di figure, che rappresentavano la nascita di questa dea; e su quello di dietro era rappresentata la contesa di lei con Nettuno. Sul frontespizio del Tesoro della città di Megara in Elide vedeasi il combattimento degli dei colli Giganti; e nella sommità era posto uno scudo (35). I più grandi artisti hanno cercato di distinguersi con questa sorte di lavori; tra i quali Prassitele (36) rappresentò molte delle dodici forze d' Ercole sul frontispizio d' un tempio di questo dio a Tebe. Ciò non hanno inteso nè il traduttor latino di Pausania, nè il francese, avendo essi creduto che questa sorta di lavoro a bassorilievo adornasse una cupola,

(32) Plin. *lib.* 35. *cap.* 12. *sect.* 43. *et* 46., *lib.* 36. *cap.* 2. *sect.* 2.

(33) Paus. *loc. cit. pag.* 399. *lin* 10. *seqq.*

(34) id. *lib.* 1. *cap.* 24. *pag.* 57. *lin.* 28.

(35) id. *lib.* 6 *cap.* 19. *pag.* 500. *lin.* 23.

(36) id. *lib.* 9. *cap.* 11. *pag.* 732. *in fine.*

che si sono ideata su quel tempio. Eppure Pausania dice chiaramente ἐν τοῖς ἀετοῖς *sul frontespizio* (37). Sopra un tempio d' Atene, proba-

(37) Questa stessa critica la ripete il nostro Autore nella *Storia dell' Arte Lib. IX. cap.* 2. §. 9. dicendo, che que' traduttori intendono ἀετὸς per *una volta*; ove io ho notato, che per *laqueare* intendono una soffitta piana, come era nei tempj quadrati per lo più. Certo si è, che quei traduttori mostrano di non aver inteso il vero significato architettonico di quella parola, traducendola ora in un modo, ora in un altro, e con circolocuzioni improprie; ma è vero altresì, che il nostro Autore nel volerli criticare è caduto anch' egli in due errori manifesti. Il primo di tradurre ἀετὸς per frontespizio semplicemente; il secondo, nel volere intendere le parole di Pausania ἐν τοῖς ἀετοῖς per un frontespizio, o apice solo. Frontespizio, *fastigium*, è l' ornamento superiore del tempio, ossia la fronte, o facciata dalle colonne in su, che viene a formare il triangolo. Ἀετὸς poi è il tamburo, o timpano, ossia lo spazio per lo più triangolare, che resta dentro lo stesso frontispizio, *tympanum*, *quod est in fastigio*, come scrive Vitruvio *lib.* 3. *cap.* 3.; così chiamato per l'aquila, detta in greco ἀετὸς, che vi si scolpiva dentro, come si è detto qui avanti *cap. I.* §. 58. Che Pausania intenda del timpano, è chiaro per sè; trattando egli di bassirilievi, e in gruppi, che non potevano stare in altra parte del frontispizio nè sopra, nè sotto: e lo vediamo confermato in tanti avanzi di tempj della Grecia dati da le Roy, Stuart ed altri, ne' quali appunto sul timpano si vedono i bassirilievi. Vedi anche la figura del basso rilievo (Tav. XXXV. N. 101.).

Per l'altro errore di pretendere, che le parole ἐν τοῖ ἀετοῖς vadano intese di un solo frontispizio, e noi diciamo timpano, benchè in numero plurale, Winckelmann non ha badato, che Pausania in quei due luoghi, cioè

bilmente consecrato a Castore e a Polluce, erano collocati dei vasi (38), i quali senza dubbio alludevano agli atleti (39), poichè nei primi tempi il loro premio in Atene (40) consisteva in vasi pieni d' olio sacro, che si raccoglieva

*lib.* 1. *cap.* 24. *pag.* 57., e *lib.* 5. *cap.* 10. *pag.* 399., parla di due tempj, ciascuno dei quali aveva due frontespizj e due timpani, uno dalla parte avanti, e l'altro dalla parte di dietro, come si è veduto dei tempj di Pesto alla *not.* 15 nella *Pref.* delle *Osserv. sull' Archit.*; e perciò dopo aver detto, che vi erano bassi rilievi in amendue i timpani ἐν τοῖς ἀετοῖς, segue a descrivere quelli, che stanno nel timpano avanti ἔμπροσθεν, e poi quelli dell' altro ὄπισθεν: parole, che usa anche lo Scoliaste di Pindaro *Olymp.* 13. per significare le stesse parti, distinguendole una dall' altra. Nella stessa maniera spiegheremo ἐν τοῖς ἀετοῖς nel *lib.* 10. *cap.* 19. *pag.* 842. *in fine*, ove Pausania parla del tempio d' Apollo a Delfo. C. F.

Walckenaer cita alcuni scrittori, i quali riferiscono la cagione, per la quale i frontespizii erano così nominati. Diatribe Eurip. cap. 20. Böttiger. Amalthea lib. 1. §. 68. S.

(38) Callim. *in fragm. CXXII. Tom. II. pag.* 366.

(39) Ho riportato il citato frammento di Callimaco nel Lib. III. c. 4. *not.* 75. della *Stor. dell' Arte*, motivando, che quei vasipotessero essere di terra cotta, appunto perchè simili vasi solevano darsi agli atleti per premio. Possono essere stat' anche di bronzo, argomentandolo da quelli nominati del tempio di Giove Olimpico in Elide di bronzo indorato, i quali, a mio giudizio vi stavano per simbolo dei giuochi, che colà si facevano C. F.

Veggasi anche la nota al passo sopracitato. E.

(40) *Descr. delle pietr. inc. del Gab. di Stosch. cl.* 5. *n.* 23.

dagli ulivi piantati nell' Acropoli di quella città; e così parimente come un simbolo dei giuochi veggonsi questi vasi sulle medaglie (41), e sulle pietre intagliate, ove si rappresentano lottatori (42).

§. 11. In varie maniere si ornavano i capitelli delle colonne; ma le nuove invenzioni in questo genere non sono state mai generalmente ricevute, e non hanno fatto regola. Tolomeo Filopatore per la magnifica festa descrittaci da Ateneo (43), fece fabbricare una gran sala da mangiare retta da colonne, i capitelli delle quali erano composti di rose, di loto e d' altri fiori. Nel tempio di Pallade nel Foro di Nerva vedeansi capitelli, dai quattro angoli de' quali usciva un Pegaso (44). Il conte Fede nel suo casino nella villa Adriana a Tivoli possiede due

(41) Spanheim. *De praest. et usu numism. Tom. I. diss.* 3. §. 1. *pag.* 134.

(42) Vedi *Stor. dell'Arte* Lib. III. cap. 4. §. 30. Ajace nei giuochi funebri istituiti da Achille in onore di Patroclo ebbe in premio un vaso d' oro. Igino *Fab.* 273. C. F.

(43) Athen. *Deipnos. lib.* 5. *c.* 9. *p.* 205. *B.* — Dice però, che erano all' uso egizio Nel palazzo di Salomone v' erano capitelli ornati quasi di gigli, come si ha *Regum lib.* 3. *c.* 7. *v.* 19., e al tempio, Giuseppe Flavio, *Antiq. Judaic. lib.* 8. *cap.* 3. *n.* 4. Saranno forse stati fatti anch' essi ad imitazione degli egiziani. C. F.

(44) Labac. *Archit. fig.* 15.

capitelli con dei delfini, i quali probabilmente hanno appartenuto al tempio di Nettuno di quella villa; e dei somiglianti veggonsi nel tempio a Nocera de'Pagani poco distante da Napoli. Parlandosi di capitelli di questa specie, si diceva figuratamente, che vomitavano delfini (*delphinos vomere*) (45). Nella chiesa di s. Lorenzo fuor delle mura di Roma vi sono due colonne con capitelli, che hanno ai quattro angoli altrettante Vittorie, con trofei tra di esse; e due così fatti, ma più grandi, si vedono nel cortile del palazzo Massimi alle colonne (46).

§. 12. Quanto alle Cariatidi, alle quali è stato anche dato il nome d' Atlanti (47), e di Telamoni (48), e che servivano in vece di colonne, se ne osservano in un tempio rappresentato su di una medaglia (49); e in Atene vi sono figure

(45) Salmas. *Plin. exercit. in Solin. cap.* 45. *Tom. II. pag.* 640.

(46) Si veda Piranesi, *Della magnif. de' Romani*, *Tav.* 7. e *segg.*, ove ha raccolti moltissimi capitelli di ogni forma, e con tante diverse figure d' uomini, di animali e di fiorami, anche più stravaganti. C. F.

(47) Athen. *lib.* 5. *cap.* 11. *pag.* 208. *B.*

(48) Vitruv. *lib.* 6. *cap.* 10. Vedi nella *Storia dell' Arte*, la nota dell' Autore al *Lib. XI. cap.* 1. §. 19. E. P.

(49) Havercamp. *Numism. Reg. Christ. Tab.* 19. Eschenburg nella sua appendice alle osservazioni di Lessing sopra le Cariatidi (vedi la Collezione degli scrit-

di donne con lunghe treccie di capelli, che sostengono il coperto d' una galleria aperta al così detto tempio d' Eretteo (50); ma nessun viag-

ti di Lessing part. 10. pag. 370.) dubita, che le quattro colonne in forma di erme di un tempio di Mercurio sopra una medaglia dell' imperator Marco Aurelio nella collezione della regina Cristina, ai quali Winckelmann si riferisce nel luogo citato, siano Cariatidi, e dice, che ciò almeno non risulta dalla figura non abbastanza distinta della tavola. Havercamp gli prende nella sua illustrazione per quattro Atlanti. F.

(50) Pocock's, *Descript. of the East, ec. Tom. II. par.* 2. *pl.* 68 *pag.* 163. — Le Roy, *Ruin. des plus beaux monum. ec. Tom I. pl.* 5. *e* 32. Egli scrive *pag.* 11. che nella prima edizione di quest' opera lo credette di Eretteo; ma in appresso pensò, che piuttosto fosse di Minerva Poliade, appoggiandosi a Pausania, che non mi pare lo favorisca molto. Se si volesse ammettere questa opinione, si potrebbe pensare, che queste Cariatidi rappresentassero le vergini Cistifere, o Canefore, che secondo Pausania, *lib.* 1. *cap.* 27. *pag.* 64. erano addette a quel tempio di Minerva; ma io non saprei accordarmici, primieramente, perchè le vergini Canefore erano due sole, come dice Pausania; e due sole ne fece in bronzo Policleto, come fu osservato nella *Storia dell' Arte, Lib.* IX. *cap.* 2. §. 17. In secondo luogo, non sarebbe stata cosa propria fare delle Cariatidi per rappresentare delle Canefore, e far loro reggere un portico. Policleto le fece con un semplice canestro in capo; e un canestro solo hanno le due in un bassorilievo di terra cotta, dato dal nostro Autore nei *Monum. ant. ined. n.* 182. (Tav. CLXIII. N. 360.), che *Par. IV. cap.* 2. crede probabile sieno state modellate a vista delle originali di tanto stimato artefice. C. F. — Vedi anche nella

giatore conosciuto ce ne ha data ancora una esatta deserizione, sulla quale si possa dire con sicurezza di qual tempo siano. Pausania non ne parla. L' accennata (51) Cariatide maschile del palazzo Farnese è stata trovata, per quanto si dice, vicino al Panteon: è credibile che sia una delle Cariatidi fatte da DIOGENE ateniese, e che fosse collocata sul colonnato di sotto nel tempio, ove servisse per second' ordine di colonne in luogo dell' attico, che vi è al presente (52). La cornice, che si vede oggidì sulle colonne

*Storia dell'Arte* la nota dell' Autore al *Lib. VIII. cap.* 2. §. 2. E. P.

Queste sei Cariatidi si trovavano propriamente nel Pandroseo, portico aperto nel tempio di Eretteo in Atene, le di cui travi erano da esse sostenute. Quattro delle medesime stavano di fronte, e l' altre due una per ciascun lato. Stuart, *Antiquit. of Athens, vol.* 2. *Chap.* 2. *pl.* 16. a 20. F.

(51) Vedi *cap.* 1. § 49.

Lessing, *Scritti completi, part.* 10. *pag.* 367. si maraviglia relativamente al passo sopra citato, che Winckelmann parli di Cariatidi maschili. Ma noi abbiamo di già osservato, che egli nomina le figure, che servono per colonne, senza distinzione di genere, Cariatidi, Atlanti e Telamoni, quantunque, secondo la spiegazione, che Vitruvio ne dà fin dal principio della sua opera sull' origine delle Cariatidi, sia pure essa vera o favolosa, il nome di Cariatidi dovesse esser propriamente dato solo alle figure femminili addossate agli edifizj. F.

(52) Questa Cariatide, o Telamone, ora è Napoli. C. F.—Vedi *Storia dell'Arte, Lib. XI. cap.* 2. §. 11. E. P.

suddette non ha l'aggetto necessario per servir di base a simili figure: convien però ricordarsi, che quel tempio è stato due volte incendiato, e quindi restaurato da M. Aurelio, e da Settimio Severo; e per conseguenza dee aver sofferti dei gran cangiamenti nell' interno. Forse che il fuoco fra le altre cose vi ha distrutti i capitelli siracusani di bronzo (53), o piuttosto di bronzo di Siracusa, il quale deve essere stato una qualità particolare di bronzo composto di varj metalli; e di bronzo di Siracusa era coperto il tempio di Vesta (54). L' attico suddetto, che era un' opera composta di un piccol numero di pilastri in fuori, d' una maniera barbara (55), toltine due anni fa, non era certamente analogo e corrispondente alla grandezza del tempio. Nel luogo di questi pilastri doveano essere anticamente le Cariatidi; almeno la grandezza della figura del palazzo Farnese si accorda coll' altezza dello stesso attico, che è di circa diciannove palmi. Questa mezza figura ha circa gli otto palmi, e il canestro che sostiene col capo ne ha due e mezzo (56). Quelle, che da al-

(53) Plin. *lib.* 34. *cap.* 3. *sect.* 7.

(54) Plin. *loc. cit.*

(55) Confer Stuckely' s, *Account of a Roman temple, in Philosoph. Transact. ann.* 1720. *decembr.*

(56) Essendo stato restaurato il Panteon dai nominati imperatori, e per conseguenza toltene le Cariatidi secon-

cuni scrittori (57) sono state considerate sin ad ora per quelle Cariatidi, non lo sono certamente. V' era una specie singolare di Cariatidi (58) nel sepolcro dei liberti di Sesto Pompeo, ove figure d' uomini nudi reggevano un capitello colla testa, e tenevano con ambe le mani una colonna dritta, che nulla reggeva.

§. 13. Gli ornamenti del cornicione, che posa sulle colonne, erano differenti secondo l' or-

do il discorso di Winckelmann per sostituirvi l' attico in qual maniera potremo figurarci, che vi sia restata la Cariatide, di cui si tratta, rotta in quella guisa? C. F.

(57) Demontios. *Gallus Romae hospes*, *pag.* 12., Nardini, *Roma antica*, *lib.* 6. *cap.* 4. *pag.* 296.

Demontiosius, ovvero Mont Josieu rammenta le Cariatidi alla base (*stilobates*) delle colonne di una fabbrica di tempio profonda, ed in parte interrata, secondo la sua precedente opinione. Il Nardini riporta semplicemente l' opinione di Mont Josieu, senza assolutamente aderirvi. Egli crede, che nella parte centrale del Panteon avesse forse luogo un sotterraneo consacrato alle divinità dell' inferno, e che queste Cariatidi potessero forse ritrovarsi addossate al muro, o alla fila di colonne, che lo circondava. Hirt nelle sue *Osservazioni istorico-architettoniche sopra il Panteon*, Roma 1791. dimostra con molta verosimiglianza, che le Cariatidi fossero situate sopra le colonne, siccome sembra significare l' espressione *in columnis*. F.

(58) Montfauc. *Antiq expl. Tom. V. pl.* 16. *pag.* 54. In coerenza alla distinzione più esatta queste Cariatidi dovrebbersi credere uguali agli Atlanti, o alle colonne figurate persiane, siccome osserva Eschenburg nel luogo sopra citato. F.

dine dell' architettura dell' edifizio. Ho parlato più su d' una congettura, che m' ha dato occasione di fare un passo d' Euripide, sullo spazio aperto fra i triglifi dei tempj dorici ne' primi tempi. Quando in seguito fu chiuso quello spazio, che si chiama metopa, si pensò a mettervi qualche ornato. Questo deve la sua origine agli scudi, coi quali si decorava il fregio, e che si sospendevano verosimilmente alle metope (59).

(59) Credo che l' origine di quest' ornato sia più semplice e più antica. Nacque certamente dall' usanza di appendere alla porta della casa, o in altra parte di essa visibile al pubblico, come un segnale di gloria e trofeo, qualche simbolo delle bravure o azioni gloriose del padrone di essa. Nel principio probabilmente sono state le teste, pelli, corna, o altre parti delle fiere prese alla caccia; usanza, che ci confermano tutti gli antichi scrittori, molti de' quali sono riportati dallo Spanhemio nelle note a Callimaco, *Hymn. in Dian. vers.* 104. *pag.* 205., dal Casaubono nelle note a Strabone, *l.* 4. *p.* 302. *Tom. I.*, da Wesselingio a Diodoro Siculo, *lib.* 4. §. 22. *p.* 268. *Tom. I.*, e dal Sagittario, *De jan. vet. cap.* 29. In appresso vi si saranno attaccate le spoglie dei nemici vinti, fra le quali era la più distinta lo scudo, di cui dai soldati si dovea far più conto, che delle altre armi, secondo che osserva Massieu, *Dissert. sur les boucl. votifs, Acad. des Inscr. Tom. I. Mém. p.* 177. *segg.*, e più diffusamente il traduttor fiorentino dei Caratteri di Teofrasto, *Tom. IV. cap.* 25. *n.* 6. *pag.* 228. *seg.* Gli antichi Galli, o Celti, al riferire di Diodoro e Strabone ai luoghi citati, usavano conficcare sulla porta di casa le teste dei loro nemici. Anche gli ambiziosi di bagattelle, come scrive Teofrasto *cap.* 21,

Furono sospesi degli scudi d' oro al tempio di Apollo a Delfo, fatti colle spoglie dei Persiani quando aveano fatto un sagrifizio d' un bove, ne affiggeano dirimpetto all' ingresso della loro casa la pelle della testa attorniata di gran corone. Alle case private si saranno dipoi sostituiti i tempj per mettere in mostra quei trofei, come luoghi pubblici, e in attestato di ripetersi la vittoria dagli dei; e come insegna dei sagrifizj, che vi si facevano, vi si saranno attaccate le teste, o pelli dei bovi. Quando siano state affisse tali cose alle metope, io nol saprei dire. Non trovo altra autorità, che possa dar lume, se non che Euripide, il quale scrive *in Bacch. vers.* 1210. *segg.*, che Agave regina di Tebe chiamò il suo figlio Penteo per dirgli, che attaccasse ai triglifi della sua casa, ossia reggia di Cadmo suo marito, una testa di leone, che essa aveva ucciso colle sue proprie mani alla caccia; ed era lo stesso suo figlio Penteo, che essa aveva ucciso essendo fuori di se.

Πενθεύς τ' ἐμὸς ταῖς ποῦ 'ςιν; ἀιρέσθω λαβὼν
Πλεκτὼν πρὸς οἴκων κλιμάκων προσαμβάσεις,
Ὡς πασσαλεύσῃ κρᾶτα τριγλύφοις τόδε
Λέοντος, ὃν παρειμι θηράσασ' ἐγώ.

*Et ubi est meus filius Pentheus? surgat corripiens*
*Ex aedibus compactarum scalarum gradus,*
*Ut clavis affigat triglyphis caput hoc*
*Leonis, quem in venatione captum huc ego fero.*

Qui Euripide probabilmente chiama triglifi le teste dei travi (insulsamente spiegati per *sculpta laquearia* dal traduttor latino), che corrispondono al fregio; e in quella casa di Agave, fatta forse di legno, secondo l' uso antico dei Greci, di cui fu dato cenno qui avanti *cap.* 1. *not.* 128., e meglio ne parlerà il P. Paoli nella sua lettera (*sull' ori-*

dopo la battaglia di Maratona (60); e dorati erano quelli, che il console romano Mummio fece attaccare al fregio del tempio dorico di Giove in Elide (61). Le armi che il poeta Alceo abbandonò fuggendo, e che gli Ateniesi appesero al tempio di Pallade nel promontorio Sigeo (62), erano probabilmente collocate al

*gine e antichità dell' Architettura* nel *Tom. XI.* di quest' edizione. E. P.) avranno sostenuto il tetto, a cui si giugneva con una scala a mano; e perchè avranno sporto in fuori saranno stati a proposito per inchiodarvi, e tenere in mostra le cose; e per la loro altezza non potevano facilmente essere spogliati dai ladri, o da altri. Quando fu introdotta in appresso l' Architettura formale, e regolata, fabbricandosi anche di pietre, si sono chiusi gli spazj, che prima stavano aperti, almeno nei tempj, secondo lo stesso Euripide illustrato avanti *cap.* 1. §. 40. e *note,* e nuovamente qui nominato da Winckelmann, fra i travi, o le pietre, che li rappresentavano; e alle metope, che li chiudevano, per interrompere con qualche ornato la loro lunghezza maggiore dell'altezza, si saranno appesi quegli stessi trofei, o insegne, che si attaccavano prima alle teste dei travi, alle quali poi, essendo state risegate quasi al paro degli altri lavori, furono fatti per ornamento i canali, e le gocce sotto, fingendo imitassero lo scolo delle acque, che vi scorressero dalla cornice, come dissi alla *not.* 152. del *cap. prec.* Si rifletta qui, che Euripide è stato pittore prima che poeta, come dice Suida e Moscopolo nella di lui vita premessa alle tragedie. C. F.

(60) Paus., *lib.* 10. *c.* 19. *pag.* 843. *princ.*

(61) Paus., *l* 5. *c.* 10. *pag.* 399. *princ.* — Vedi *Stor. dell' Arte, Lib. X. cap.* 3. §. 17. *e note*. E. P.

(62) Herodot., *lib.* 5. *cap.* 95. *pag.* 425.

luogo stesso del cornicione. Nel primo passo addotto di Pausania, il traduttore latino ed altri hanno letto *capitello* in luogo di fregio, o di cornicione, contro il vero senso della parola ἐπιςύλιον, la quale sebbene spieghisi per una parte del cornicione (63), che va da una colonna all' altra, pure qui, come in altri luoghi, viene adoperata a significare l' intiero cornicione, oppure il fregio in particolare (64). Il fregio del tempio d' Elide è detto per circolocuzione ἡ ὑπὲρ τῶν κιόνων περιθεοὺση ζώνη, cioè *la fascia, che gira intorno all' edifizio sopra le colonne* (65). In un altro passo, ove questo stesso scrittore parla del lavoro fatto sul fregio del tempio di Giunone vicina a Micene, lo descrive, ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονας ἐςὶν εἰργασμένα, *ciò che è lavorato a rilievo sulle colonne* (66). Altri scrittori hanno dato al fregio il nome di διάζωσμα (67). Dome-

(63) Vitruv. *lib.* 4. *cap.* 3.

(64) Vitruvio, *lib.* 1. *cap.* 2., *lib.* 3. *cap.* 1., *lib.* 10. *cap.* 6., come ivi nota bene anche Galiani, *pag.* 18. *n.* 2., *p.* 100. *n.* 1., *p.* 398. *n.* 1. lo prende per tutto il cornicione; ma nel *lib.* 6. *cap.* 5. lo prende per l' architrave, come si usa generalmente, secondo che nota lo stesso Galiani ai luoghi citati. Non so chi l' adopri in senso di fregio; nè può provarsi, che sia Pausania, nei luoghi addotti da Winckelmann. C. F.

(65) Paus. *loc. cit.*

(66) *Lib.* 2. *cap.* 17. *pag.* 148. *princ.*

(67) Athen. *lib.* 5. *cap.* 9. *pag.* 205. *C.*

nichi, traduttore italiano di Plutarco, ha pure spiegato ἐπιςύλιον per capitello nel luogo, ove lo scrittore greco parla del tempio, che Pericle fece alzare in Eleusi (68). Comunque sia, vi eran anche degli scudi attaccati alle colonne nel tempio di Giove Capitolino in Roma (69).

§. 14. Questi scudi effettivi diedero in seguito occasione di porre degli scudi a bassorilievo nelle metope: ornamento, che fu usato egual-

(68) Domenichi, *Le vite di Plutarco, ec. in Pericle, par.* 1. *pag.* 238. *G.* Plutarco in questo luogo, dell' edizione greco-latina, *pag.* 159. *in fine*, per epistilio deve intendere sicuramente l' architrave, soggiugnendo che sopra di esso Xipezio vi pose il διάζωμα, o come legge il Costantini nel suo lessico, διάζωσμα, cioè il fregio, che così forse era chiamato solamente quello dell'ordine jonico e corintio, il quale non avendo triglifi, nè metope, rassomigliava ad una fascia, detta dai Greci ζώνη, e διάζωμα: e perciò sarà probabilmente stata di uno di questi ordini la fabbrica nominata da Plutarco. Il fregio dell' ordine dorico era nominato in greco τριγλύφος *triglifo*. Almeno così lo chiamano Euripide *in Oreste*, *vers.* 1372. dando al fregio di quest' ordine l' epiteto di dorico, *triglifi dorici*; e Aristotele, *Ethic. ad Nicom. lib.* 19. *cap.* 3. *op. Tom. III. p.* 174., ove nomina il basamento e il triglifo, come due parti diverse del tempio: ἡ δὲ τῆ κρηπῖδος καὶ τοῦ τριγλύφόυ ἀπελής. Si sarà continuato a chiamare *triglifo* anche dopo esservi state aggiunte le metope, se vogliamo credere, che quegli scrittori abbiano usato il termine dell' arte, perchè quello sarà stato il nome datogli da principio, quando v' erano i soli travi. C. F.

(69) Liv. *lib.* 40. *cap.* 28. *n.* 51.

mente dagli architetti de' tempi moderni nell' ordine dorico; come può vedersi in varj palazzi di Roma, che sono stati decorati con altre armi e trofei militari. Ma furono anche posti degli scudi al frontespizio dei tempj, come a quello di Giove or mentovato (70).

§. 15. Sulle metope del fregio del tempio dorico di Pallade in Atene sono rappresentati combattimenti con animali (71); e su quello del tempio di Teseo si vedevano i fatti di questo eroe (72). Vitruvio suggerisce di scolpirvi dei fulmini (73). I fregi dell' ordine corintio erano ornati di teschi di bovi e di arieti, quali vedeansi al tempio di Milasso nella Caria (74); o vi si rappresentavano degli utensili di sacrifizj, come al fregio su tre colonne sotto il Campidoglio (75). Al fregio del tempio d' Antonino e di Faustina v' hanno de' grifoni, che tengono

(70) id. *lib.* 35. *cap.* 10. *n.* 10.

(71) Pococke *Tom. II. par.* 2. *pl.* 67. *p.* 162.

(72) id. *ibid. pl.* 69. *pag.* 169.

(73) *lib.* 4. *cap.* 3. dice, che si facciano sotto la soffitta del gocciolatojo, in quei vani, che restano fra le vie, e le gocce. C. F.

(74) Pococke *loc. cit. pl.* 55. *pag.* 61. Si veda la figura del bassorilievo, che si è data alla Tav. XXXV. N. 101. ove al fregio si vede una corsa di cocchi E. P.

(75) Vi è questo ornamento, e anche un teschio di bove. C. F.

dei lustri (76). Cogli stessi ornati è decorato il fregio d' un grazioso tempietto (77), o piutto-

(76) Desgodetz *pag.* 48. 49. 60. C. F.

(77) Non posso decidere cosa alcuna sull' antichità di questo edifizio. La conservazione sì perfetta d' un' opera del tempo dei Romani mi pare alquanto problematica; perocchè niente si è conservato intiero degli antichi edifizj nella Toscana. Il battistero di Firenze, che i Fiorentini pretendono essere stato un tempio di Marte, non può sembrare un monumento antico se non a quelli, che lo hanno osservato soltanto di passaggio. Tutti gli altri battisteri sono, come questo, ottangolari. Tali sono, per esempio, quel di Roma, e quel di Nocera de' Pagani fra Napoli e Salerno. Non ho potuto avere altri documenti intorno all' edifizio vicino a Siena, se non che già esisteva, quando fu fatta una visita delle chiese nel 1520.

Intorno al battistero di Firenze il Gori ne aveva meditata e abbozzata la storia insieme ad una storia generale dei battisteri antichi, che poi non ha compita. Il ch. Zaccaria ce ne dà il titolo nell' elogio, che ha fatto a quel dotto antiquario, negli *Annali letterarj d' Italia*, *vol.* 2. *lib.* 3. *cap.* 4. *n.* 8. *pag.* 479. in questi termini: *De forma, cultu, ornatuque veterum Baptisteriorum apud Cristianos, qua occasione Baptisterium Florentinum illustratur, adjecta ejus historiae synopsi*; e ne aveva dato un cenno in una nota posta sotto la lettera XIV: del P. Lupi fra le di lui *Dissertazioni e lettere filosogiche antiquarie*, stampate in Arezzo nel 1753., ove alla *pag.* 75. dice: » Il signor Gori ha un grosso volume con molte sue schede poste insieme con fatica grandissima per comporre la *Storia del Battistero Fiorentino*: ed essendo di opinione, che fin dalla sua origine fosse così costrutto per servire di Battistero, e perciò di figura ottangolare; avendo comunicato tal suo pensiero al P. Lupi suo amicissimo, e pregatolo a investigare l' origine

sto cappella distante un'ora da Siena verso Firenze, ed è di terra cotta, come lo sono i capitelli corintj dei pilastri. V' ha parimente dei sepolcri nei contorni di Roma ornati a quella maniera. Verso pasqua di quest' anno 1761. furono trovati in Roma sei pezzi di un fregio consimile dell' altezza di due palmi, che era attaccato al muro con chiodi di piombo, uno de' quali era più lungo d' un mezzo palmo. Il lavoro a rilievo di questi pezzi di fregio era di buon disegno, e ben eseguito. Sopra di uno si vede Bacco ed una Baccante, che danza battendo i crotali: fra queste due figure v' è un giovane Satiro, che porta sulla spalla un' urna funerale di forma lunga e conica con due manichi, e nell' altra mano una fiaccola accesa e capovolta. Questa figura è un simbolo dell'uso, che far si deve della vita, e dei godimenti di essa, prima che se ne estingua il lume, e che le nostre ceneri si raccolgano per deporle nella tomba. Su due altri pezzi di quel fregio è rappresentato Sileno, che abbraccia un Genietto alato di Bacco, e si accosta a lui per baciar-

de' Battisteri sacri antichi, egli si accinse, e molte dotte osservazioni messe insieme ». Questo lavoro del P. Lupi è stampato nel Tomo I. delle sue opere. C. F.

lo (78). Ho parlato di questo Genio di Bacco nella descrizione delle pietre intagliate del museo di Stosch (79). Questi bassirilievi erano dipinti, come si vede chiaramente in qualcheduno (80).

§. 16. La cornice era generalmente ornata di teste di leoni a certe distanze o per servire allo scolo delle acque, o per indicarne il luogo. Si è conservata all' intavolato la cornice con simili teste sulle tre colonne in Campo Vaccino, delle quali fu parlato avanti (81).

(78) Ne dà la figura il Cavaceppi *Racc. di statue*, *Tom. III. Tav.* 46. Pare piuttosto, che il Genio regga Sileno. C. F.

(79) *class.* 2. *sect.* 15. *n.* 1437. *seq. pag.* 229. — ma con fondamento poco sicuro. C. F.

(80) Di questi fregi è stato parlato nella *Storia dell' Arte* Lib. I. cap. 2. §. 3.; e ne è un pezzo la figura data alla Tav. VI. N. 10. che pure è dipinta, come dicemmo alla *nota* 74. *del cap.* 2. *Lib. II. dell' Istoria dell' Arte*. Nella Tav. CXCI. N. 401, si è dato un altro pezzo di lavoro volsco trovato ultimamente in Velletri, e conservato ivi nel museo Borgiano, di cui meglio si parlerà nell' Indice dei rami nell' ultimo Tomo. E. P.

(81) Si è conservata anche nelle rovine di Palmira, presso Wood, *Ruin. de Palm. pl.* 5. e 18.; e in parte al tempio detto della Fortuna Virile, ora s. Maria Egiziaca vicino al Tevere, di cui vedesi la figura presso Desgodetz, *loc. cit. pag.* 42.; al frontone del tempio di Cora, descritto avanti, *cap.* 1. §. 41., ove serve di ornamento, anzichè per uso; e intiera si vede la cornice con simili teste al portico della chiesa di s. Lorenzo fuor delle mura di Roma. C. F.

§. 17. Alle rotonde aperture, che nei tempj e in altri edifizj tenevan luogo di finestre, si scolpivano dei festoni a modo di fettuccie o di fiori (82). Nel frontispizio del tempio di Giove Tonante in Campidoglio erano attaccati dei campanelli (83).

§. 18. Le archivolte delle nicchie erano ornate con una specie di conchiglia. Il più antico monumento, a cui quest' ornamento siasi conservato, è un edifizio circolare in forma di teatro, che verosimilmente spettava al Foro di Trajano (84): una tale conchiglia si trova parimente nelle nicchie di Palmira, (85) e al tempio di Roma, al quale falsamente si è dato il nome di tempio di Giano.

§. 19. Nel pronao o portico del tempio il muro all' ingresso era sovente dipinto, come era quello del tempio di Pallade a Platea, sul quale era stato rappresentato Ulisse vincitore

(82) Scaliger. *Conject. in Varron. De ling. lat. lib.* 6. *pag.* 109. 110.

(83) Suet. *in Aug. cap.* 91.

(84) Detto volgarmente i bagni di Paolo Emilio. Ne dà la figura Piranesi, *Le antich. rom. Tom. I. Tav.* 29. *fig.* 1. C. F.

(85) Wood, *Ruin. de Palm. pl.* 4. 6. 9.

degli amanti di Penelope (86); qualche edifizio era colorito di rosso (87), altri di verde.

§. 20. Gli ornamenti dell'interno degli edifizj, che appartengono al secondo articolo di questo capo, dovrebbero essere l'oggetto principale delle nostre osservazioni; ricercandoli nei tempj e nei palazzi, se il tempo tutti non gli avesse distrutti. Non parlerò dell' interno del Panteon, che è noto abbastanza per le varie stampe in rame, che ne sono state fatte. Il vestibolo delle case, ossia quella parte, che entrando si vede la prima, a cui era stato dato il nome di ἐνώπια (88), era decorato in un modo particolare:

(86) Paus. *lib.* 9. *cap.* 4. *pag.* 718. *lin.* 18. — Pausania parla di quadri di Polignoto e di Onata; e non dice nè di questi, nè di altri, come pretende Seigneux de Correvon *Lettre sur la decouv. de l' anc. ville d' Hercul. ec. Tom. I. lettre* 13. *pag.* 334., che fossero dipinti sul muro; siccome non lo erano quelli dello stesso Polignoto nominati nella *Storia dell' Arte*, *Lib. XII. cap.* 3. §. 8. e note, e quelli degli altri pittori nominati al *Lib. XII. cap.* 3. §. 17. L'uso degli antichi celebri pittori greci era di dipingere sulla tavola, come fu detto, *loc cit. Lib. VII. cap.* 4. §. 7. nelle note; e molto tardi s' introdusse l' uso generale di dipingere le mura delle case e dei tempj. Vedi Plinio, *lib.* 35. *cap.* 20. *sect.* 37. C. F.

(87) Id. *lib.* 1. *cap.* 28. *pag.* 69. *lin.* 13.

(88) Casaub. *Comment. in Theophr. Caract. cap.* 21. *pag.* 330.

e perciò Omero lo chiama ἐνώπια παμφανόωντα (89), *la parte, che d'ogni intorno riluce*.

§. 21. Que' soffitti, i quali non aveano i ripartimenti, o riquadri incavati, nominati avanti (90), erano per lo più ornati di lavori di stucco, siccome vedesi ancora fra gli altri al soffitto d'un bagno a Baja, ove è rappresentata in maniera bellissima Venere Anadiomene, o che esce dal mare, con dei Tritoni e Nereidi, ec. e ben conservato ne è il lavoro, senza dubbio perchè è di poco rilievo; all' opposto di quello dei tempi più recenti, che per essere di maggior rilievo, generalmente ha molto più sofferto. Nelle volte della chiesa di s. Pietro in Vaticano un tal guasto è per dir così certo, avendo tre palmi di grossezza le rosette di stucco, che vi sono affisse.

§. 22. Si doravano anticamente, come oggidì, le figure e i riquadri dei soffitti e delle volte. L' indoratura d' una volta riempita nel palazzo degl' imperatori si è conservata, malgrado l' umidità del luogo, così fresca, come se fosse fatta adesso. Convien ripeterne la ragione dalla grossezza delle foglie d' oro degli antichi; imperciocchè per la doratura a fuoco le foglie usate

(89) *Iliad. lib.* 8. *vers.* 435.

(90) Pare che se ne abbia un piccolo saggio nelle pitture d'Ercolano, *Tom. IV. Tav.* 57. 58. 61. C. F.

da loro erano come uno a sei in proporzione di quelle usate dai moderni ; e per le altre dorature erano come ventidue a uno, secondo che osservò il Buonarroti (91).

§. 23. Si era già potuto formare un' idea delle decorazioni delle camere su di ciò, che si era veduto nei sepolcri, l' interno de' quali (92) si è trovato somigliante all' interno delle case d' Ercolano, di Resina, di Stabbia e di Pompeja (93). L' ornato ordinario delle camere vi consiste in un colore delle mura, e in piccoli quadretti, che vi sono dipinti, rappresentanti

(91) *Osservaz. istor. sopra alcuni medagl. Tav.* 30. *pag.* 370. 371. — Vedi *Storia dell' Arte, Lib. VII. cap.* 2. §. 11. ove notammo, che si usavano le foglie così grosse perchè durasse più il lavoro, e fosse più bello; non già perchè non le sapessero ridurre a una maggiore sottigliezza, come pretende Nardini, *Roma ant. l.* 5. *cap.* 15. *pag.* 270. C. F.

(92) Vedi *Storia dell' Arte, Lib. III. cap.* 2. §. 23. Nella camera sepolcrale di L. Arunzio e liberti, alla volta in ispecie, vi sono ornamenti di stucco, con figure nei riquadri, rabeschi, grotteschi, ed altre cose lavorate con tutta squisitezza ed eleganza su di un fondo dipinto a varj colori di pietra. Vedine la figura presso Piranesi, *Le antich. romane, Tom. II. Tav.* 12. C. F.

(93) Una buona parte di queste pitture sono state già pnbblicate nei primi quattro grandiosi Tomi delle *Pitture d' Ercolano*, citate tante volte dal nostro Autore nella Storia dell' Arte, descrivendone, e illustrandone molti pezzi, come fa parimente nelle lettere, che daremo qui appresso. (Tom. VII. di quest' edizione.) C. F.

paesi, figure d' uomini, di animali, di frutti, e grotteschi, il qual genere di pitture presso gli antichi tenea luogo di tappezzerie (94). I pittori di questa sorta chiamavasi ῥωπογράφοι *pittori di piccole cose* (95).

§. 24. Sotto le volte delle camere, altre delle quali aveano il soffitto di legname, girava intorno una cornicetta di stucco, dello sporto di due o tre dita; e secondo la qualità degli

(94) Confer Plutarch. *in Alcib. pag.* 199. *F. oper. Tom. II* — Plutarco non parla di queste pitture; ma soltanto scrive, che meditando Alcibiade di fare una spedizione contro la Sicilia e l' Affrica, molti degli Ateniesi stando a sedere, forse per novellare, nelle palestre e negli emicicli, disegnavano la figura della Sicilia, la posizione dell' Affrica e di Cartagine (senza dire se disegnavano in terra, al muro, in tavola, o su di altra cosa); come suol farsi anche da noi in occasione di spedizioni, ricorrendo almeno alle carte geografiche. Così Aristagora volendo persuadere Cleomene a fare una spedizione, gli presentò una carta colla descrizione della terra, come scrive Erodoto, *lib.* 5. *cap* 49. *pag.* 394; e Penelope nella lettera ad Ulisse, che è la prima fra le Eroidi di Ovidio, *vers.* 31. *segg.* fa descrivere, e come dipingere da uno col vino sopra la tavola da mangiare i varj luoghi celebri di Troja rovinata, e ove si erano segnalati i capitani greci, che la presero. Ciò non avrebbe che fare niente col proposito, per cui Winckelmann adduce Plutarco, di cui ecco le parole: *senes audiebant mira de ea expeditione memorantes, ut multi in palaestris, ac hemicyclis sedentes, figuram insulae, situm Africae et Carthaginis depingerent*. C. F.

(95) Salmas. *Nota in* Spartian. *pag.* 23. *A.*

edifizj era o liscia o ornata di fogliami. Questa cornice intersecava la parte superiore della porta, la quale secondo le regole dell' Architettura, doveva avere tre quinti dell' altezza della camera; e in tal maniera la camera era come divisa tutto intorno in due parti. La La parte superiore, la quale serviva come di fregio alla parte di sotto, era a questa come due a tre. Lo spazio sotto e sopra la cornice era diviso in ripartimenti, o riquadri, i quali erano più alti che larghi; ed aveano d' ordinario la larghezza della porta, che veniva a formarne da se stessa uno. Questi erano incorniciati di listelli di diversi colori, e fra di essi ve ne erano degli altri più piccoli, rotondi, o quadrati, in cui si dipingeva una figura, o un paesino. Al di sopra della cornice vi era la stessa divisione, in modo però che le riquadrature erano più larghe che lunghe; e vi si dipingeano similmente paesini, vedute di mare, e cose simili (96).

(96) Era forse dipinta a questo modo la parte della casa, o dell' Oeco descritto da Luciano, *De domo*, §. 9. *oper. Tom. III. pag.* 195., dicendo che le pitture delle mura per la bellezza dei colori, e per la naturalezza delle cose rappresentatevi, potevano paragonarsi ad un prato fiorito, e all' aspetto di una ridente primavera: *ornatum vero reliquum, et picturas parietum, et colorum pulchritudinem, et evidentiam uniuscujusque, accurationem-*

§. 25. Un muro d' una camera ripartito e decorato in questa maniera si osserva nella galleria delle pitture antiche a Portici, ed è lungo più di venti palmi, e largo quattordici. Ha, come si è detto, dei riquadri sopra e sotto la cornice, la quale è guarnita di fogliami. Dei tre ripartimenti di sotto, quel di mezzo è più largo che quello dei lati, il primo de' quali ha intorno una fascia di color giallo, e il secondo un' altra di rosso. Dentro le riquadrature vi sono delle strisce nere con dei grotteschi elegante-

*que, et veritatem, aspectui veris, et prato florido comparare rectum fuerit*. V' erano anche delle pitture di soggetti mitologici, e tra le altre Luciano parla di una nel §. 23. *pag.* 203., il soggetto della quale egli lo credea cavato da Euripide, o Sofocle; al § 31. *pag.* 207. di altra in cui si rappresentava Medea, che colla spada sguainata, e con occhio truce guardava i figli, i quali sedendo per terra sorrideano a lei; della quale pittura voleva probabilmente parlare Winckelmann nella *Storia dell' Arte, Lib. V. cap.* 3. §. 20. ma Luciano non la dice opera di Timomaco. Lo stesso Winckelmann nel *Lib. VII. cap.* 2. tratta a lungo del meccanismo di queste pitture sul muro. Si facevano sulla calcina ancor umida, o sul muro già secco. Si dipingevano pure all' encausto, come ivi al §. 7. notano gli Editori Milanesi; e principalmente vi si dipingevano le porte, rappresentandovi diversi soggetti, come si ricava dall' epigramma di Ausonio citato nelle note al §. sud. Intorno a questa pittura all' encausto, e alle altre maniere di dipingere dei Greci e dei Romani, può anche vedersi l' opera, che ultimamente vi ha scritta il sig. abate Requeno. C. F.

mente dipinti; e nel mezzo si veggono paesini su un fondo rosso, o giallo. Sopra la cornice vi sono quattro altri riquadri più piccoli, due dei quali corrispondono a perpendicolo sul riquadro, che sta sotto in mezzo: in uno vi è rappresentato un mucchio di monete su una tavola, con del papiro, delle tavolette, un calamajo, ed una penna (97); sull' altro si veggono dei pesci, ed altri comestibili.

§. 26. Nel 1724. fu scoperta sul Palatino una gran sala lunga quaranta piedi, e intieramente dipinta. Le colonne di queste pitture erano straordinariamente lunghe e sottili come quelle delle pitture del museo di Portici. Le figure e gli altri soggetti rappresentativi furono segati, e mandati a Parma, donde passarono poi a Napoli colle altre rarità del museo Farnese. Ma siccome restarono incassate e chiuse per ventiquattr' anni, sono state tutte rovinate dalla muffa; ed ora a Capo di monte in Napoli, ove è collocato quel museo, si vedono i pezzi nudi del muro, su cui era dipinto. Non se ne è

(97) Noi ne abbiamo data la figura alla Tav. CXCI. N. 402. Vedansi anche le lettere del nostro Autore sull' *Antich. d' Ercolano*, *art.* 1. e 3. (nel Tom. VII. di quest' edizione.) E. P.

conservato che un Erme femminile, o Cariatide, grande la metà del naturale (98).

§. 27. Si potrebbe fare un paragone fra la maniera di decorare degli antichi, e quella dei moderni, se si potesse coll' uso di stampe in rame farsi intendere più chiaramente. Nel piano degli ornati degli antichi la semplicità era quella, che si studiava sopra tutto; mentre presso i moderni, che non cercano d' imitare gli antichi, va tutto all' opposto. Gli ornamenti di quelli hanno fra di loro un certo accordo, e una certa armonìa, come tanti rami, che appartengono ad uno stesso tronco; ma i moderni fanno cose sì sconnesse e strampalate, che non vi si trova, come suol dirsi, nè capo, nè coda. Finalmente si sono posti alle facciate degli edifizj dei cartocci simili a quelli, di cui gl' incisori francesi, e quei d' Augusta si servono da

(98) Dopo la morte del nostro Autore sono state scoperte molte altre pitture, delle quali fu parlato nella *Storia dell' Arte, Lib. VII. cap.* 3. §. 10. *nota* in fine. In quelle scoperte nella stanza vicino all' ospedale di s. Gio. in Laterano, che sono più particolari, eran dipinti tanti quadretti, e tutto intorno dei festoni. In ciascuno di quei quadretti era rappresentato un giovane vestito di un abito particolare non più veduto; sette de' quali solamente si sono conservati, che noi descrivemmo al luogo citato. Anche le pitture delle terme di Tito, delle quali si è parlato, *loc. cit.* nelle *note* al §. 3. sono state di nuovo scoperte dopo la morte di Winckelmann. C. F.

qualche tempo in qua per contorni dei loro rami. Il più stomachevole esempio del corrompimento del buon gusto si ha nell' Italia stessa, cioè a Portici. Il duca di Caravita vi ha fatto lavorare in pietra in un giardino, che possiede vicino al palazzo reale, tutto ciò che l' immaginazione di quegl' incisori ha prodotto giammai di più bizzarro e stravagante; e queste invenzioni grottesche sono collocate ciascuna separatamente al l' altezza di più braccia lungo i viali di quel giardino.

§. 28. Michelangelo, il di cui genio fecondo non potea contenersi nei limiti dell' economia degli antichi, e dell' imitazione dei loro capi d' opera, cominciò a metter fuori delle novità, e a dar negli eccessi in materia d' ornati. Borromini, che lo superò in questo cattivo gusto, l' introdusse nell' Architettura; e da lui si comunicò ben presto all' Italia tutta, e agli altri paesi, ove si manterrà; perocchè noi ci allontaniamo sempre più dalla semplicità degli antichi e dalla loro maestosa sodezza; simili molte volte a' que' re del Perù, i giardini de' quali erano ornati di piante e di fiori d' oro, che servivano a far palese al tempo stesso la loro grandezza, e il cattivo loro gusto.

# FRAMMENTO

DI UN

NUOVO LAVORO RELATIVO

ALLE OSSERVAZIONI

## SULL' ARCHITETTURA DEGLI ANTICHI.

---

TRATTO DAL MANOSCRITTO DI WINCKELMANN
PUBBLICATO PER LA PRIMA VOLTA NELLA NUOVA
EDIZIONE DI DRESDA.

1762. - 1768.

*N. B. Si consultino, ove occorre, le note all'opera precedente, che qui non si credette dover ripetere.*

# FRAMMENTO

DI UN

NUOVO LAVORO RELATIVO

ALLE OSSERVAZIONI

# SULL' ARCHITETTURA

DEGLI ANTICHI

---

## CAPO I.

### DELL' ESSENZIALE DELL' ARCHITETTURA

§. 1. Io scrivo sull' architettura degli antichi alcune osservazioni e notizie, frutto per la maggior parte delle mie esperienze e delle mie ricerche; e queste osservazioni e queste ricerche si riferiscono a due oggetti; all' essenziale dell' architettura, ed al suo ornato.

§. 2. L' essenziale abbraccia primieramente tutto quello che concerne i materiali ed il modo di fabbricare; indi la forma delle fabbriche e le loro parti necessarie.

§. 3. I materiali sono i mattoni, le pietre e la calcina; giacchè qui parlar non vogliamo del legno, di cui costruivansi dai Greci de' tempi più antichi le fabbriche ed i tempj: di legno

era il tempio che Agamene e Trofonio eressero a Nettuno (1). I mattoni da principio non erano cotti e facevansi soltanto seccare all' aria, ma per alcuni anni, ed erano generalmente usati tanto dai Greci quanto dai Romani. Di tali mattoni erano costrutte le mura di Mantinea (2) e quelle di Eione sullo Strimone in Tracia (3) di un tempio a Panopea, e di un altro tempio di Cerere (4) ambidue nella Focide (5), un portico ad Epidauro ed un sepolcro di Lepreo, città distrutta nel paese di Elide, (6). Con simili mattoni sono anche fabbricate le case di Lima e del Perù (7). Da quanto si legge in Vitruvio sembra che a Roma e nei dintorni la maggior parte delle case fossere costrutte di quelli stessi mattoni, e quest' autore tratta circostanziatamente della maniera di fabbricarli (8). Pausania però dice che l' azione del sole e dell' acqua li scioglieva (9).

§. 4. La durezza ed il bel rosso dei mattoni antichi erano un effetto del modo di cuocerli

(1) Pausan. *L.* 8. *c.* 10. §. 2.
(2) Id *c. l.* §. 5
(3) Id *l.* 10. *c.* 4. §. 3.
(4) *his. c.* 35. §. 5.
(5) Id *l.* 2. *c.* 27. § 7.
(6) Id *l.* 5. *c.* 5. §. 4.
(7) Carlet. Viaggi *pag.* 65.
(8) *L.* 2. *c.* 3.
(9) *L.* 8. *c.* 8. § 5.

ed è da credersi che anticamente le fornaci venissero riscaldate con legna forti, mentre ora tanto in Roma che nelle vicinanze si adoprano a tale oggetto le fascine, che producono molto fumo e per conseguenza molta umidità, cose incompatibili colla durezza e col bel colore dei mattoni. Egli è perfino proibito ai fornaciaj del Romano il servirsi di legna in vece di fascine, e ad onta di ciò i mattoni romani sono migliori di quelli di molti paesi della Germania; i migliori di tutti però vengono dalla Toscana ove non v' ha bisogno di fare economia di legname a cagione della gran quantità che ne fornisce la Maremma. I mattoni antichi, per i muri non erano grossi ma grandi: in grossezza non eccedono mai un pollice, ma sono grandi all' incontro da tre a quattro palmi. Tali erano i mattoni, dei quali parla anche Vitruvio, e servivano principalmente per gli archi.

§. 5. Le prime pietre delle fabbriche dei Romani erano quelle che si rompono con maggior facilità, cioè il tufo e la così detta pietra di Albano. Il tufo non è altro che una terra leggiera impietrita, e ven' ha della grigia nericcia e della rossastra: questa è quella che da Vitruvio vien detta pietra rossa (10), la quale però

(10) *L. 2. c. 7.*

da Perrault non era conosciuta (11) e questa pietra si scava e si taglia sotto terra: ora si adopra in piccoli pezzi come vengono rotti dal piccone, anticamente era tagliata in pezzi quadrati co' quali si facevano i fondamenti delle fabbriche : ora questa pietra serve per riempiere i fondamenti e le volte, poichè all' aria aperta essa non val niente. Nelle vicinanze di Napoli si scava una pietra bianchiccia, che è pure una specie di tufo, ed è sì tenera che si lavora benissimo coll' ascia. Tutta la montagna cui Napoli è addossata è di questa pietra e per distinguerla dalle pietre più dure è colà chiamata pietra dolce. Si taglia nella forma e grossezza dei mattoni, e così tagliavasi anche anticamente come si vede nelle rovine di Pompeia, e principalmente nei sepolcri di quella città sulle colline lungo la strada che conduce a Salerno. La maggior parte delle fabbriche di Napoli sono di questa pietra, come lo sono anche quelle di Baja e di Miseno, eccettuatine i tempj. Alle fabbriche costrutte di tali pietre potrebbe essere applicata nel suo proprio significato la formula sì diversamente interpretata, che leggesi in alcune iscrizioni sepolcrali antiche: *sub ascia posuit*. La pietra rossa di Vitruvio potrebbe anche esser quella che Fabretti chiama pietra

(11) Vitruv. p. 40. N. 1. edit. 1684.

Collatina (12), perchè questa si cava non lungi dallo sbocco dell' Anio nel Tevere, cioè dove prima esisteva Collazia. I tre strati di pietre grosse sopra gli archi dell' acquidotto Marcio, le quali formano il canale in cui correva l'acqua, sono di quella qualità.

§. 6. Sotto la denominazione di pietra d' Albano si comprendono due specie di questa pietra. L'una si chiama sperone, l'altra peperino, così detta dalla città di Piperno ove è cavata, e così questa specie di pietra si chiama anche a Napoli. Ambe le specie sono pure diverse pel colore, che nella prima è grigio giallastro, ed è grigio nericcio nella seconda, come anche sono diverse nella bontà e nella durata. Lo sperone che si cava nell' antico Tusculo, e più compatto e più duro del peperino, e questo che è più terroso dell' altro, attrae per conseguenza a se maggiore umidità, il che, nel gran freddo, quando l' umidità gela, può far sì che la pietra si fenda e si spezzi. Ma a Soriano non lungi da Viterbo si cava un peperino, che è più compatto, e non ha i difetti accennati. La maggior quantità di peperino si cava a Marino ed anche a Albano, e di questa pietra sono fatte le più antiche opere grandi, come la Cloaca massima

(12) De Aquaeduct. p. 17.

fabbricata sotto i Tarquinj, l' emissario del lago d' Albano dei primi tempi della Repubblica, e la maggior parte dei tempj, come quello d' Antonino e Faustina, quello di Pallade al foro di Nerva ec. ec. I tempj però erano da per tutte le parti incrostati di grosse lastre di marmo di modo che parevano fabbricati interamente di marmo.

§. 7. Di pezzi quadrati di peperino inoltre eran fatti i muricciuoli, ossia marciapiedi ai due lati delle antiche strade romane per comodo dei pedoni, operazione, che a dedurlo da Tito Livio, sulla Via Appia non venne eseguita che cento quarant' anni dopo che il lastricato della strada stessa fu terminato. Queste pietre in alcuni luoghi erano legate insieme con arpioni di ferro,(13) il che però non deve intendersi come lo interpetrò uno scrittore moderno, delle pietre silicee inferiori in piedi che da per tutto tenevano come incassate le strade (14). Il muricciolo delle strade per i pedoni non si poneva che in vicinanza delle città, e vicino ad Albano e Terracina, era alto tre palmi, e non continuava nella campagna che nei luoghi bas-

(13) *L.* 41. *c.* 3?.
(14) Stat. Silv. *l.* 4. *c.* 3. *v.* 48.

si, dove il lastricato poteva essere inondato, come si vede sulla strada che conduce ad Ostia. Per conseguenza questo era un comodo per montare a cavallo, e non si usava se non vicino alle città e nei luoghi bassi.

§. 8. Nei tempi posteriori e dopo che i Romani furono divenuti padroni di Tivoli, essi incominciarono a fabbricare colla pietra tiburtina, che ora si chiama Travertino. Questa pietra che è più dura dello sperone e del peperino, ed è più tenera del marmo, e di cui trovansi specie simili in generale nei luoghi, ove sono delle zolfatare o sorgenti di zolfo, come nelle vicinanze di Tivoli; poichè il deposito che forma lo zolfo col lungo andare del tempo diviene pietra (15), e la mancanza di umidità rende questa pietra piena di buchi. Lo zolfo però influisce anche sulla formazione delle pietre e dei marmi più duri, e fra questi quello che si chiama marmo greco, nel lavorarlo, getta un fortissimo odore di zolfo. Una pietra eguale al travertino cresce nella stessa maniera vicino a Montepulciano, paese abbondante di zolfatare, di modo che l' intera superficie del monte pare che interamente sia vuota, e camminandovi sopra trema. Anche l' Albula al di sotto di Tivoli la quale si versa nell' Aniene, ora Teverone, ha la virtù di pietrificare e le suddette zolfatare

(15) Pratilli. Via App. *l.* 1. *c.* 71. *p.* 37.

saturissime contribuiscono alla formazione del travertino. Anche a Pesto si trova una simile pietra dura, ma più bucata del travertino, formata dal fiumicello di zolfo, del quale parla anche Strabone (16), e che non lungi dalle rovine di quella città si versa nel mare. Questa virtù di petrificare propria allo zolfo è stata trattata da pochi autori, mentre meritava di essere meglio avvertita.

§. 9. Le cave vicino a Tivoli si riproducono in più breve tempo, ed in mezzo alle pietre si sono talvolta ritrovati degli stromenti degli scavatori, circostanza che prova questa sollecita riproduzione. Anche il marmo si riproduce, poichè si trovò un piccone di ferro in un gran blocco di marmo così detto affricano nel segarlo per servire alla fabbrica della Chiesa della Morte dietro il palazzo Farnese. Ma cosa anche più straordinaria si è un pezzo di colonna di granito, in cui a Roma, son' ora trent' anni, si trovò una moneta d' oro d' Augusto nel segarlo. Questa moneta trovavasi nelle mani del noto antiquario Ficoroni; per conseguenza quel granito dev' essersi formato nello spazio di trecento anni, poichè difficilmente dopo un tal tempo si saranno scavate in Egitto colonne, e trasportate a Roma. Gl' imperatori del quarto secolo di-

(16) Becheri, Phil. subterr. *l.* 1. *sect.* 4. *c.* 7. *p.* 293.

struggevano le opere degli antichi per erigere coi materiali di queste le loro.

§. 10. Che il travertino nei più antichi tempi della repubblica non fosse ancora di uso molto comune, può vedersi dalle iscrizioni che allora si scolpivano sul peperino, come è quella che fu fatta per L. Cornelio Scipione Barbato, ossia Nasica (17), l' uomo il più rispettabile del suo tempo, quale già fino dalla sua gioventù venne riconosciuto da tutta Roma, come questa iscrizione e Livio lo attestano (18). Questa iscrizione venne fatta durante la seconda guerra punica, ed esiste nella stanza dei manoscritti della biblioteca Barberini. Ella è quasi antica quanto quella di Duilio, la quale sarà stata probabilmente scolpita nella stessa qualità di pietra e non in marmo, come vuol dedursi da un passo di Silio (19). Poichè gli avanzi di marmo non sono della stessa epoca, ed il Seldeno (20) ed altri dotti non sarebbero stati in dubbio sulla sua antichità, se avessero potuto vedere l' iscrizione stessa. Il marmo fu conosciuto tardi a

(17) *L.* 5. *p.* 175. edit. Casaub. de anno 1587.

(18) Jac. Sirmondi, *Vetustissima insc. qua L. Corn. Scipionis elogium continetur.* Romae 1617. in 4.

(19) *L.* 29. *c.* 14.

(20) Rycq. de Capit. *c.* 33. p. 124. edit. Gandav. 1617. in 4.

Roma, ma prima però dall' anno 676. dopo la fondazione della città, come alcuni pretendono (21), poichè Plinio, che si cita, parla del marmo numidico e dei primi stipiti di porta fatti di quello, ma nello stesso luogo dice, che in Italia prima dei tempi d' Augusto non si conosceva l' arte di segare il marmo, cosa che pare poco credibile (22). In una opera però del tempo della Repubblica si è potuto lavorare il marmo senza segarlo; e questa opera è la piramide di Cajo Cestio. Intorno alle più antiche iscrizioni greche, noi sappiamo che erano scolpite in marmo grossolanamente tagliato. Se le colonne sono di travertino, esse hanno una leggiera intonacatura di gesso per coprire i buchi della pietra; e ciò vedesi praticato alle colonne di S. Maria Egiziaca a Roma, al così detto tempio della Sibilla di Tivoli, ed al tempio di Cora.

§. 11. Fra i materiali di pietra sono da annoverarsi anche le scorie (pomici) del Vesuvio, ed una ghiaja nera petrosa che si chiama rapillo. Queste scorie sono di un rosso scuro o di un rosso bruno, e molte pel colore rassomigliano alla schiuma di ferro, sono piene di

(21) Marm. Arundel. p. 103.

(22) Gozze, *Inscr. della Colonna rostr. di Duil.* Rom. 1635. in 4. p. 8.

buchi come le spugne, alle quali pure rassomigliano. Queste scorie, che sono la schiuma delle materie ignee del Vesuvio, e che non bisogna confondere colla pomice, sono leggiere come questa, ma sono bianche ed hanno i buchi più piccoli. La pomice non si trova sul Vesuvio ma sulle rive del mediterraneo, ed in gran quantità presso Napoli e Pozzuolo; egli è perciò probabilissimo che venga dall' Etna in Sicilia, portata dal mare, giacchè a cagione della sua leggierezza sta a galla. Anche vicino a Viterbo si cava una specie di scorie simili a quelle del Vesuvio, in un luogo in cui vi sono delle sorgenti d'acqua bollente. Questo luogo è detto Bollicame da bollire, ed il fuoco sotterraneo, che vi arde, unitamente a queste scorie indicano, che altre volte vi possa essere stato un Vulcano; queste scorie però sono tenere e non atte ai lavori di cui parlerò più basso.

§. 12. Il rapillo che dovrebbe chiamarsi lapillo si trova particolarmente a Napoli, ed i pavimenti in molte case non che quelli di tutti i tetti che sono piani, sono fatti di questa specie di ghiaja battuta. Se ne trova anche al di sopra di Frascati sull'antico Tusculo, ove come a Napoli è probabilmente il prodotto di una antica combustione della montagna, il che è pure da dedursi dai pezzi di minerale composti di oblonghi poligoni di colore di piombo, che vi si tro-

vano. Se l' antica storia romana dice che presso Alba e là piovvero pietre (23), è possibile che una più oscura antica tradizione abbia data origine a quel racconto.

§. 13. La terza specie di materiali, la calcina era fatta dagli antichi Romani, come si fa anche al dì d'oggi con calce e puzzolana. Questa terra aveva lo stesso nome anche presso gli antichi, *pulvis puteolanus*; probabilmente perchè fu per la prima volta scoperta a Puteoli ora Pozzuolo vicino a Napoli. Filandro crede (24), che i Romani l' abbiano chiamata così da pozzo, perchè vien cavata a gran profondità. V' ha della puzzolana rossiccia, e della puzzolana nericcia : la nericcia è più ferruginosa, più pesante e più asciutta dell' altra, e serve particolarmente per le fabbriche nell' acqua; poichè siccome ella è cruda, così adoprata sopra della terra produce facilmente delle fenditure; la rossiccia è più terrosa ed è principalmente adoperata pei lavori sotto e sopra la terra : essa si trova vicino a Napoli, e l' una e l' altra qualità però si trovano in Roma ed intorno a Roma, ed in nessun' altra parte dell' Italia. Un testimonio oculare degno di fede mi assicura, che una terra si-

(23) *L.* 36. *c.* 6. *sect.* 8.

(24) Liv. L. I. *c.* 31. *l.* 22. *c.* 36. *l.* 23. *c.* 31. 35. *c.* 9.

mile si cava anche vicino a Metz in Lorena, e che colà serve in modo che si fabbrica con tenuissima spesa ed in brevissimo tempo, come io lo dirò più sotto. Egli è però da notarsi che gli antichi si servirono poco della puzzolana rossiccia, la quale in vece a Roma è ora più ricercata della nera. La puzzolana non si trova neppure nei luoghi del romano vicini al mare; e gli antichi, quando fabbricarono Anzio, dovettero farla venire da Napoli, come si fa anche oggidì; poichè quella terra si tira da Napoli ad Anzio per mare con minore spesa di quello costerebbe il farla venire da Roma per terra. Se ne trova anche sopra una delle rive del Tevere, cioè sulla riva che guarda a levante o a mezzogiorno, dal che può trarsi una probabile conseguenza; cioè esser questa una terra formata dalla combustione arrestata dal fiume, e che perciò non potè estendersi al di là del fiume. La causa che produce la virtù della puzzolana, si scorge anche dal nome che generalmente le si dà nel Napoletano, ove è chiamata terra di fuoco, ed ora non si trova nè si cava più presso Pozzuolo, ma bensì intorno al Vesuvio, e soltanto colà. Ve ne sono a gran profondità sotto terra delli strati alternati con altri strati di lava o di materie fuse del Vesuvio, come si vede, fra gli altri, in un pozzo profondo 270. palmi napoletani fatto scavare in una sua vi-

gna a Portico dal sig. Gius. Canart scultore del re. Questo pozzo presenta nella sua profondità, otto strati di lava alternati da strati di cenere impietrita e di puzzolana.

§. 14. La puzzolana romana a Civita Vecchia si carica dai bastimenti stranieri per savorra, dopo essere stata stacciata a Roma, poichè nel porto non si può fabbricare senza questa terra. Per la fabbrica che si sta costruendo attualmente e per l' ingrandimento del porto d' Ancona si imbarcano tutti gli anni diciassette mila carrette di puzzolana, e quelle barche sono obbligate a fare il giro di tutta l' Italia meridionale.

§. 15. Leon Batista Alberti parla nella sua opera sull' Architettura, come se egli non avesse udito parlare che da lontano della puzzolana, poichè, da lui fiorentino, ella non poteva essere molto conosciuta, ed in un passo della stessa opera ei la confonde col rapillo (25). Neppure in Grecia, per quanto si sa, questa terra non si è trovata, il che viene accennato anche da Vitruvio (26), e la sua mancanza è una delle ragioni per cui i Greci non possono fabbricare colla stessa facilità con cui fabbricano

(25) Annot. in Vitruv. *l.* 2. *c.* 6. *p.* 52.

(26) *L.* 2. *c.* 9. *p.* 51. *l.* 3. *c.* 16. *p.* 95. ediz. Fiorent. 1550. fol.

i Romani. I Greci però bisogna che abbiano saputo fare una calcina ben tenace, come si veda tuttora dalla gran cisterna di Sparta (27) la quale è fatta di selci unite con un cemento duro quanto le pietre istesse; cosa che Belon dice anche delle cisterne di Bucefala (28).

§. 16. Ambedue le specie di puzzolana divengono pietre e principalmente nell' acqua, come lo osservano anche gli autori antichi (29). Plinio parla della puzzolana in occasione della fabbrica del porto d' Ostia (30). Il cemento diviene più duro perfino delle pietre che unisce insieme: questo si vede nelle rovine delle fabbriche sulla spiaggia del mare, le quali arrivano fino dentro l' acqua a Pozzuolo, a Baja ed in tutto quel paese come a Porto d' Anzo, l' antica *Antium*, ove gli antichi pilastri, che formavano e rinchiudevano il porto e le altre fabbriche, erano di mattoni. Gli antichi facevano le strade di puzzolana tanto in Roma che nei dintorni, come si fanno anche ora.

§. 17. Gli strati di puzzolana vanno molto a fondo nella terra, e talvolta fino ad ottanta pal-

(27) *L.* 2. *c.* 6.

(28) Hist. de l' Acad. des Inscript. t. 16. p. 111. edit. Paris.

(29) Observ. *l.* 1. *ch.* 57.

(30) Senec. Nat. quaest. *l.* 3. *c.* 20. Plin. *l.* 35. *c.* 13. sect. 47.

mi: tutta Roma è scavata per prendere quella terra, e le vie di quelli scavi si estendono per molte miglia: queste vie sono le così dette catacombe. Quando si scavarono i fondamenti del palazzo della villa Albani si trovarono tre di tali vie l' una sopra l' altra, il che obbligò a scavare i fondamenti anche più a basso, di modo che questi scendono fino a più di ottanta palmi.

§. 18. Sotto gl' imperatori romani alcune provincie erano tenute a mandare a Roma la calcina, come una parte delle loro imposte (31). L' Umbria, la provincia che ora si chiama la Marca e la Terra di Lavoro nella Campania davano tre mila carri di calcina, e la Toscana ne dava ottocento.

§. 19. Nel trattare del modo di fabbricare, qual seconda parte dell' essenziale dell' Architettura, noi incomincieremo, come di ragione, dai fondamenti, i quali, come sopra l' osservai erano fatti di pezzi quadrati di tufo, o di piccoli pezzi dello stesso tufo, come usavasi più comunemente, e come si usa tuttora. I fondamenti di questa specie, come vedesi nelle rovine, facevansi nel modo seguente. Col mezzo di conche si versava nella fossa il cemento; cioè calcina mescolata con puzzolana, e vi si getta-

(31) *L.* 16. *c.* 40. sect. 76. n. 2.

vano sopra i pezzi di tufo , e si ripeteva questa operazione fin che la fossa non fosse riempiuta. Un fondamento simile si faceva in un pajo di giorni, e per la forza della puzzolana diviene sì duro e fermo, che vi si può immediatamente fabbricare sopra. È qui da notarsi anche pei muri al di sopra della terra, che avuto appunto riguardo alla proprietà della puzzolana, gli antichi impiegavano sempre più cemento che pietre ; ed a questa foggia sono fatte tutte le volte. Nei muri di mattoni però, e in quelli che ne sono soltanto rivestiti, è un indizio dei buoni tempi dell' architettura, se questi mattoni sono posti e collegati con poco cemento, il quale per lo più fra un mattone e l' altro non oltrepassa la grossezza del cannello di una penna, ed il mattone non è più alto di due dita.

§. 20. Quando l'armatura delle volte era fatta di assi, si gettava, come si è detto che si faceva pei fondamenti, il cemento mescolato di piccoli pezzi di tufo o di mattoni sminuzzati sugli archi dell' armatura di assi, tale e quale questo miscuglio cadeva fino ad una certa grossezza, la quale nelle terme di Diocleziano è di nove palmi, ed indi vi si stendeva sopra uno strato dello stesso cemento per render piana la parte superiore della volta. Con un tal metodo una gran volta, lavorandovi molti operaj poteva essere terminata in un giorno. Questa maniera

di fabbricare si scorge, dove il rivestimento è caduto, e le volte sono rovinate, come nel Colosseo, nelle Terme di Tito, di Caracalla, di Diocleziano, e particolarmente nelle estesissime rovine della villa d' Adriano, dove si vedono ancora le traccie delle tavol , che avevano servito a fare le armature delle volte.

§. 21. Questo spedito modo di fare le volte non è ora più in uso, ma le volte si fanno a mano, non sempre però con tufo e puzzolana. Ma il riempimento superiore, cioè l' eguagliamento del dosso della volta, si fa gettandovi i materiali a conche o a sacco, come si faceva in generale anche dagli antichi. Mediante il cemento si può dare alle volte la forma che si vuole, ed anche attualmente se ne fanno a Roma delle perfettamente piane, di modo che pajono appena volte. Si lascia riposare la volta per qualche tempo sopra l' armatura, perchè possa assodarsi.

§. 22. Gli antichi procuravano di tenere le loro volte, siccome le facevano grosse, più leggiere che fosse possibile, e questo lo facevano in due maniere. Una consisteva nel fare le volte di scorie che facevano venire dal Vesuvio, e di queste se ne sono trovate ultimamente, nel fare delle riparazioni interne al Panteon, nei cassettoni della volta. Nelle volte delle Terme

di Caracalla si vede chiarissimamente questa pomice.

§. 23. Vitruvio non fa punto menzione di questa maniera di costruire le volte. Esso non parla che di passaggio delle scorie vicino alla città di Pompeja alle falde del Vesuvio (32) distrutta come ognun sa dalla prima eruzione di quel monte sotto Nerone. Plinio dice che quelle scorie sono rossiccie (33). Se ne vede una gran quantità nelle mura della suddetta città, e se ne troverebbero delle traccie anche nelle volte, se queste non fossero state sprofondate dalle ceneri del Vesuvio. Palladio è il solo fra gli antichi che abbia parlato di volte di stanze fatte di queste scorie (34). Sul modo di costruire le volte quest' autore è perfettamente d' accordo con Vitruvio, e non ne differisce che sul punto dell' aggiunta delle scorie; dal che deve dedursi che tali volte al tempo di Vitruvio non erano ancora conosciute; poichè Palladio visse più di 100. anni dopo Vitruvio, e probabilmente le scorie saranno divenute più note più comuni e più usate dopo la grande eruzione del Vesuvio accaduta sotto Tito. Le scorie nella volta del Panteon dimostrano dun-

(32) Cod Theod. t. 5. l. 14. tit. 6. p. 184.
(33) *L.* 2. *c.* 6.
(34) *L.* 36. *c.* 23. *sect.* 49.

que, che esso fu ristaurato o sotto Adriano, o sotto Settimio Severo in occasione degli incendj cui soggiacque.

§. 24. Le volte fatte di queste scorie sono comuni a Napoli; ma a Roma, il cardinale Albani fu il primo e fino ad ora l'unico, che nella sua villa presso Roma le fabbricasse. Si procede nel modo seguente: dopo che si è fatto l'armatura della volta, si fa di muro l'arco della volta sulle due sue parti (coscie) come si è detto, fino alla metà della volta, ossia fino al suo dosso; questo si ricopre di scorie e di cemento, e questo si unisce colle scorie, e vi penetra talmente in mezzo, che simili volte sono quasi impossibili a rompersi.

§. 25. L'altra maniera di alleggerire le volte era la seguente: ponevansi nei fianchi della volta dei vasi di terra cotta coll'apertura rivolta in dentro, cioè verso l'interno della fabbrica, e sopra ed intorno a questi vasi versavansi a conche piccole pietre e cemento. Quantità di questi vasi trovansi nelle volte di una galleria coperta del Circo di Caracalla, o come alcuni vogliono, di Gallieno, fuori di Roma, non che nelle rovine di un bagno antico vicino a Pisa. Aristotile dice pure che si muravano questi vasi vuoti, per rendere nelle fabbriche

più sonora la voce (35). Nel citato circo v' ha un eco che ripete un verso tre volte. Quelli che hanno trattato dei vasi sonori nei teatri degli antichi, non fanno alcuna menzione dei vasi di terra di quel Circo (36).

§. 26. Quando il fondamento della fabbrica si era assodato, cosa che accadeva in un pajo di giorni, si alzava il muro: e trattando di questo, parleremo primieramente del muro propriamente detto, ed in seguito del suo rivestimento. I muri di pietre quadrate, fossero tufo, peperino, travertino o marmo, erano fatti senza cemento, e si sostenevano col loro proprio peso. Nei tempi più antichi si sceglievano per fabbricare le pietre di maggior dimensione, dal che nacque il modo di dire che erano opere di Ciclopi (37), e questo particolarmente dicevasi delle città di Argo e di Micene (38). Nella stessa guisa le rovine del tempio di Giove a Girgenti in Sicilia, sono da quelli abitanti chiamate il palazzo dei giganti (39). Le pietre sono generalmente così bene squadrate, e gli angoli

(35) De re rust. *l.* 1. *c.* 13.
(36) *L.* 7. *c.* 3.
(37) Fabretti, de Aquaeduct p. 166.
(38) Problem. l. 2. sect. 2. p. 92. edit. Sylburg.
(39) Cavaller. de Echeis in Poleni Exercit. Vitruv. p. 283.

loro così precisi che le commessure sembrano sottilissimi fili, il che alcuni autori chiamano ἁρμονια, e questo pregio è particolarmente notabile nel tempio di Tegèa fabbricato da Scopa (40); in un tempio di Cizico le commessure erano coperte da filetti d' oro (41). Scamozzi dice e pretende averlo osservato egli stesso che le pietre del Colosseo di Roma non venivano lavorate nella loro superficie esteriore finchè non fossero state esattamente riunite nei lati, e che soltanto dopo che erano state poste così in opera ripulivansi esteriormente, e ciò deducevasi, dice egli dall'esserci i pilastri fatti come di un solo pezzo. Io non voglio nè concederglielo nè negarglielo.

§. 27. E noto che nelle altre fabbriche le pietre grandi sono legate tanto interiormente che lateralmente con arpioni di ferro, i quali arpioni per il marmo erano di metallo, poichè il ferro sul marmo farebbe dar fuori delle macchie di ruggine. Ciò vedesi nel modo più chiaro alla lastra inferiore d' un pilastro del portico del preteso tempio di Serapide a Pozzuolo, ove sporgono in fuori due perni di metallo, ai quali era fermata la piastra superiore. L' Alberti ha

(40) Pausan. *l*, 2. *c*. 16. §. 4.

(41) Eurip. Iphig. Aul. v. 152. et 1501. Iphig. Taur. v. 844. Troad. v. 1088. Herc. Fur. v. 15. et 944.

trovato simili arpioni o cunei di legno anco in antiche fabbriche (42) e la stessa cosa hanno osservata il signor Le Roy nelle rovine di un tempio nell' Attica (43), ed un mio amico, il signor Roberto Mylne scozzese, in una gran pietra del sopra mentovato tempio di Giove a Girgenti.

§. 28. Le mura delle città fatte di pietre grandi erano esse pure costruite senza cemento. Di un lavoro particolare era una parte delle mura di Fondi nel regno di Napoli. Sono grandi pietre bianche, le cui superficie tanto esterne che interne sono tagliate piane; ma sono tutte di forma ineguale, di 5, 6 ed 8 braccia, e sono così adattate l'una coll' altra. Si può formarsene un' idea sulla terza tavola della traduzione di Vitruvio del Marchese Galliani, e sopra un pezzo delle mura dell' antica città d'Alba, che Fabretti ha fatto incidere in legno (44).

(42) Fazell. Rer. Sic. Dec. 1. l. 6. p. 127. edit. Panorm. 1568.

(43) Pausan. *l.* 8. *c.* 46. §. 3. — 4.

I traduttori nel passo citato hanno interpretato questa parola per simmetria, ma noi in più luoghi nei quali l'usò Pausania, la troviamo adoperata per esatta commessura delle pietre V. *l.* 2. c. 25. §. 7. *l.* 9. *c.* 33. § 4. *l.* 32. *c.* 39, §. 57 Questa parola nel senso preso qui equivaleva a ἁρμογη, ed ambedue queste parole vengono impiegate promiscuamente in modo che, ἁρμογη dicesi anche dell' Armonia.

(44) Plin. *l.* 36. *c.* 15. *sect.* 22.

§. 29. Lo stesso lavoro vedesi in varj pezzi delle mura della città di Cora, a Palestrina ed a Terracina. Le dette mura della città di Alba sono fatte a scarpa come mura di bastioni, e queste sono le sole mura antiche fabbricate di tale maniera che si conoscano. Questo metodo di fabbricare con pietre poligone aveva per iscopo la commessione esatta di esse pietre e la solidità delle mura, come pure gli antichi Romani per lo scopo medesimo lastricavano le strade loro con selci di molti lati: non se ne trova neppur uno quadrato.

§. 30. Nella stessa maniera erano fabbricate le mura di Corinto e di Eretria nella Eubea, delle quali il celebre architetto Giuliano da S. Gallo, al cui tempo ne esistevano ancora gli avanzi, in un disegno in pergamena esistente nella Biblioteca Barberini ci dà la forma e la descrizione; egli aggiunge a quelle mura anche le mura di una città dell' Epiro, ch' ei chiama Ostia (45). Io parlai di queste mura in occasione di una pietra incisa del museo Stoschiano (46). Un muro di città fabbricato di simili pietre è rappresentato pure sulla colonna Trajana. Deve qui citarsi anche una porta dell' an-

(45) Archit. *l.* 3. c. 11. *p.* 80.
(46) Monumens. de la Grèce P. L. p. 4.

tichissima città di Tarquinia, la quale unitamente ad un pezzo di mura della città è fabbricata di pietre grandi ma quadrate. Il più da notarsi in questa porta sono piccoli vacui qua e là, riempiuti con pezzi di mattoni, nei luoghi in cui la pietra era difettosa. La stessa cosa io osservai anche nell'antico lastricato della via Aurelia in Toscana ove fra alcune commettiture delle grandi pietre si sono incastrati de' pezzi di mattone. Della città di Tarquinia ora più non rimane altro che il nome, poichè il luogo ove era, si chiama ancora Tarquene; esso è distante due miglia da Corneto.

§. 31. Negli archi degli acquidotti, dei ponti e degli archi trionfali, le pietre erano tagliate in forma di cuneo, il che Perrault avrebbe dovuto sapere anche senza aver veduto Roma, nè avrebbe dovuto sostenere che quel modo di tagliare le pietre non era conosciuto dagli antichi, e che quindi essi non avevano potuto fare i loro archi di pietre, ma soltanto di mattoni (47). Egli non si è ricordato che Vitruvio stesso parla di archi fatti di pietre cuneiformi (48): ei fa dire inoltre al suo abate che que-

(47) De Columna Traj. c. 7.

(48) Questi disegni in foglio grande furono fatti nel 1465. ed hanno il titolo seguente « Questo libro è di Giuliano Francesco Giamberti Architetto nuovamente da San-

sta imperizia degli antichi è la cagione per cui essi erano costretti a fare gli architravi di pietra che arrivassero da una colonna all' altra, e che per non trovarsi sempre pietre di sufficiente lunghezza collocavansi le colonne a minore distanza le une dalle altre. Ambedue queste asserzioni sono false; poichè negli avanzi di una delle più antiche fabbriche di Roma, sul Campidoglio, colà ov' è l' abitazione del Senatore, la quale credesi che fosse l' antico *tabularium* ossia archivio, si vede la pietra inferiore di un architrave dorico, cui sono attaccate le così dette gocciole unitamente ad otto capitelli dorici. Lo spazio, che v' è fra due di questi, dimostra che manca un capitello, e secondo la lunghezza dell'architrave che ancora è visibile, dovevano esservene sedici. Questo architrave è composto di piccoli pezzi di pietra ognuno di circa due palmi, e questi pezzi sono tagliati, come si taglierebbero ora in caso simile.

§. 32. I muri fatti di piccole pietre erano ordinariamente foderati, ossia rivestiti di pezzi di

gallo chiamato, con molti disegni misurati e tratti dallo antico, cominciato A. D. N. S. MCCCCLXV. in Roma. » Nella Biblioteca Corsini a Roma si trova la prima e la più rara edizione di Vitruvio in quarto del Sulpicio, nella quale si vedono in margine i disegni di quell' architetto a spiegazione dell' autore, unitamente alle sue glosse.

tufo tagliati a cuneo, colla superficie esterna quadrata, e talvolta anche di selci lavorati nello stesso modo: e questa maniera di fabbricare era chiamata dagli antichi *opus reticulatum*, perchè le file o strati di queste pietra erano collocati in modo da presentare la forma delle maglie di una rete. Quelli i quali dicono, che quelle rivestiture erano composte di cubi lunghi, sono in errore (49). Vitruvio sostiene (50) che muri di tale specie non sieno durevoli, pure vi sono delle fabbriche costrutte interamente con questo metodo, le quali si sono ben conservate, come fra le altre lo mostrano la così detta villa di Mecenate a Tivoli, gli avanzi del Tempio creduto d' Ercole pure a Tivoli, quelli della villa di Lucullo a Frascati, e grandi pezzi di muraglie della villa di Domiziano a Castel Gandolfo, nella villa Barberini. Nella villa Adriana rimangono tuttora conservati intieri corpi di fabbriche eseguiti con questo metodo, e l'acquidotto della distrutta città di Minturno sul fiume Liri, ora Garigliano, che si estende per più di un miglio, è tutto intiero rivestito di pietre tagliate a quella foggia. Simili sono pure i muri delle antichissime grotte etrusche presso a Cor-

(49) *L.* 2. *c.* 8.
(50) Burmann Syllog. Epist. t. 2. p. 191.

neto. Nei paesi fuori d' Italia veggonsi molti avanzi di muraglie costrutte in questa maniera (51). Tali muraglie però, ad eccezione di quelle degli acquidotti, per quanto maestrevolmente potessero essere eseguite, erano tutte rivestite di una intonacatura di calcina e di gesso, e sopra molte queste intonacature erano doppie e triplici, come nelle varie fabbriche può vedersi.

§. 33. Per quello che concerne i muri di mattoni, essi vogliono essere considerati, primieramente come muri propriamente detti, indi relativamente al loro rivestimento o intonacatura, nel che debbono pure comprendersi i pavimenti. Vi sono alcuni i quali erroneamente pretendono che i muri di mattoni sieno dei tempi meno antichi di Roma; e Nardini mostrasi anch'esso di questa opinione (52), quando parlando del preteso acquidotto dell' acqua Claudia, il quale essendo in Roma di mattoni e fuori di Roma di peperino, ei crede che da principio esso fosse fabbricato di questa qualità di pietra, e che soltanto in seguito nel decadimento della potenza romana venisse rivestito di mattoni, cosa, che al solo veder quell' acqui-

(51) Rom. Ant. l. 8. *c.* 4. *p.* 517. edit. 1704.
(52) *L.* 2. *c.* 8.

dotto si conosce non sussistere. Ei suppone maggiore magnificenza negli archi costrutti di pietre che in quelli costrutti di mattoni, nel che pure ha errato, mentre il lavoro in mattoni è più costoso, più bello e più durevole, e le fabbriche più sontuose di Roma erano di mattoni. Ella è cosa certa che gli acquidotti fuori di Roma tanto del tempo della repubblica, quanto del tempo degli imperatori sono di grandi pietre: quando però sotto gl' imperatori sopraponevasi un acquidotto nuovo ad un antico, questo era di mattoni, come si vede nel secondo e superiore condotto dell' acqua Marcia. Oltre a ciò un muro di mattoni fabbricato nel tempo della repubblica ed in quello dei primi imperatori si distingue facilmente da qualunque muro fabbricato nei tempi posteriori.

§. 34. I muri delle grandi fabbriche dei Romani non sono fatti intieramente di mattoni, ma soltanto con questi rivestiti, ed erano, come ora si chiamano, muri a cortina. L' interno di questi muri è riempito di piccole pietre, di cocci e cose simili, il tutto mescolato con cemento in modo che il cemento superava il rimanente di un terzo. Questo modo di fare i muri non è più in uso nè a Roma nè generalmente in Italia; probabilmente però versavasi in mezzo a due assate di tavole pietre e cemento, indi toglievansi le tavole, e foderavansi da ambe le parti i mu-

ri con mattoni. In questa stessa maniera si fanno ora i muri a Metz in Lorena, cosa che può farsi colà, essendovi la puzzolana, soltanto colla differenza che ivi le muraglie così presto fabbricate non sogliono rivestirsi di mattoni, come usavasi presso gli antichi. Vitruvio chiama questo modo di fabbricare *Emplecton* (53) esso parla però solamante di muri di pietre, e non di mattoni, il che è chiaro poichè egli terminatane la descrizione, incomincia a parlare in particolare di muri di mattoni, parlando dei quali nè esso nè i suoi commentatori non fanno menzione alcuna di questo metodo. È da notarsi che la puzzolana di cui facevasi uso per questi muri non veniva stacciata. Con questa maniera di fabbricare i Romani potevano alzare i muri di quella smisurata grossezza, che arriva perfino dai nove ai tredici palmi. Si sono fabbricate però anche a' dì nostri muraglie simili e tutte intiere di mattoni, come per esempio è quella su cui posa la cupola di S. Pietro di Roma, la quale è grossa quattordici palmi.

§. 35. Sembra che le mura di Babilonia fossero fabbricate in questa maniera: poichè la parola ἁιμασια usata da Erodoto (54) spiegata da

(53) *L.* 1. *c.* 180.
(54) Eustath. ad Οδυσσ. XVIII. p. 1581.

altri per αρπεζον (55), la esprime. Non potevano quelle mura essere quali le descrive il sig. Wesseling (56), fatte di pietre gettate a caso le une sopra le altre, ma saranno state, come quelle dei Romani foderate di mattoni regolarmente collocati. Con mattoni arruotati erano rivestiti a Roma oltre ad altri muri quelli del semicircolo delle così dette Terme di Paolo Emilio, ed i muri del teatro della città di Minturno sul Garigliano. Questi muri sono ancora così belli e ben conservati, che sembran fatti da pochissimo tempo. Si sono pure fabbricati palazzi e chiese con muri rivestiti di mattoni arruotati ne' tempi moderni a Roma; la parte esteriore dei muri del palazzo del Duca d' Urbino è pure di simili mattoni (57); questi mattoni, che debbono essere impiegati nei muri e non nei pavimenti, sono più larghi nelle due estremità, che non lo sieno nel mezzo, acciò possano porsi uno accanto all' altro quasi senza cemento; poichè questo si mette là, ove i mattoni non si chiudono insieme. Da ciò viene che nei muri di mattoni arruotati, le commessure sono quasi invisibili.

(55) Dissert. Herodot. p. 43.

(56) Memorie d' Urbino, Roma 1724. fol. c. 3. p. 46.

(57) Annotat. in Vitruv. l. 2. c. 1. p. 47.

§. 36. È noto che i fabbricatori di mattoni imprimevano con una stampa il loro nome sui mattoni grandi, e pochi se ne trovano di quelli che hanno da tre a quattro palmi tanto di lunghezza che di larghezza, nei quali non sia impresso il nome del fabbricatore. Talvolta oltre al suo nome v'è anche quello del padrone ch'ei serviva. Filandro parla di mattoni, sui quali al nome del fabbricatore era aggiunto che questi serviva il celebre Asinio Pollione (58), e molti mattoni si trovano con tali annotazioni (59). Alcune volte si vede pure indicato il Consolato sotto cui fu fabbricato il mattone, ed io ne ho veduti varj di questi, che furono adoperati nel fabbricare la villa del cardinale Albani.

§. 37. Quando si erigeva una fabbrica vicino ad un monte o a qualche altra elevazione di terra, per allontanare l'umidità si facevano i muri doppj, in modo che alcune volte v'era lo spazio d'una spanna fra l'uno e l'altro. Questo si osserva nel modo il più patente nelle conservate *Cento camere* della villa Adriana a Tivoli; perciò queste volte sono ancora così asciutte, che vi si può conservare il fieno per molti anni. Alcuni di quei muri sono costrutti

(58) Falconieri, Lett. sopra l'iscrizione d'un mattone, giunta alla Roma del Nardini.

(59) *L. 7. c. 4.*

nel loro interno con tanta precisione, e così liscia è la loro superficie, che si vede lo scopo essere stato quello d'impedire alla umidità l'attaccarvisi. Ciò serve a spiegar quello che su tal particolare insegna Vitruvio (60). Chi sa di quale specie di opera a canali e condotti si formò in testa l'idea Perrault con questi muri doppj? In altre fabbriche però che stanno isolate, e principalmente nella suddetta villa si trovano muraglie doppie, ma lo spazio intermedio non è che di circa due dita. Nella Terme di Tito questo intervallo è di circa tre pollici. La chiesa di S. Pietro ha essa pure i muri doppj, ma la distanza fra un muro e l' altro è tale, che due persone di fronte possono comodamente camminarvi e fare il giro di tutta la chiesa tanto al basso quanto all' alto.

§. 38. Ma quando le volte fabbricate sopra un luogo in pendìo non hanno le muraglie doppie, non si ebbe altro scopo fabbricandole così, che quello di guadagnare un' altezza eguale a quella del terreno, e sopra tali volte ergevasi la fabbrica, cosa che è visibile nelle volte che sono sotto al così detto tempio della Sibilla a Tivoli. Chiamavansi quelle volte, *substructiones;* e quando Cicerone nella sua orazione pro Milone cita le *immanes substructiones* della villa Claudia, intende con quella espressione simili volte.

(60) Ad Vitruv. *l. c.*

§. 39. Altra ragione per fare le mura doppie era quella di difendersi dal vento che i Greci chiamavano λιψ, i Romani *Africus*, ed ora è detto *Scirocco*. Questo vento viene dall' Affrica, come è noto, e domina tanto sulle coste dell' Italia, quanto su quelle della Grecia: esso è pernicioso alle bestie, alle piante ed alle fabbriche; poichè porta seco pesanti ed ardenti vapori, principalmente quando passa sopra paludi stagnanti; esso oscura il cielo, e produce una snervatezza in tutta la natura. A Metana in Grecia si spaccava in due un gallo vivo, e due persone tenendone ognuno una metà correvano per le loro vigne credendo superstiziosamente che questo fosse un mezzo di impedire l' azione nociva di quel vento, che faceva seccare le loro viti (61). Esso corrode il ferro e gli altri metalli, ed i cancelli di ferro delle fabbriche situate sul mare, debbono di tempo in tempo rinnovarsi. il che è anche in parte effetto dell' aria salina del mare. Il piombo, di cui è ricoperta la cupola della Chiesa di S. Pietro di Roma, deve in parte essere cambiato ed in parte riparato tutti i dieci anni, perchè quel vento lo corrode. Per guarentirsi dall' influenza di questo vento gli antichi facevano spesso le loro

(61) Pausan. *l.* 2. *c.* 34. §. 3.

fabbriche dalla parte di mezzo giorno con muri doppj, in modo però che nel mezzo vi fosse spazio maggiore che nei muri che si facevano doppj per impedire l' umidità; questo spazio soleva essere di alcuni piedi. Ciò venne imitato dal Cardinale Albani in una sua magnifica casa di campagna vicino al Castel Gandolfo.

§. 40. Per alzare grandi pesi nelle fabbricare si faceva uso fra le altre cose di una ruota, entro della quale giravano delle persone: una di queste ruote si vede rappresentata in un bassorilievo sopra un muro della piazza di Capua(62).

§. 41. Intorno al rivestimento dei muri è da notare, che nelle fabbriche pubbliche grandiose questi erano costruiti colla medesima nettezza e precisione dovessero o non dovessero essere rivestiti, e quando il rivestimento è caduto, il muro si vede tale quale sarebbe se fosse stato fatto per rimaner nudo. Lo stesso dicasi anche dei muri di mattoni incrostati di lastre di marmo, come nell' interno del portico del Panteon. Il rivestimento dei muri facevasi con più diligenza che non si fa ora, poichè l' intonacatura ripetevasi fino a sette volte, come lo dice Vitruvio (63); ogni intonacatura era spessa,

(62) In Mazzocchi Amphit. Campaniae ( più sotto al N. 11. delle Tavole. )

(63) *L.* 7. *c.* 3.

ed alla fine si ricopriva il muro con una intonacatura di polvere di marmo stacciata finissima; un simile rivestimento non ostante non eccedeva la grossezza d'un dito. In conseguenza di ciò un muro intonacato era liscio come uno specchio, e con simili pezzi di muro si facevano anche delle tavole. Nelle così dette Sette sale, o nel serbatojo d' acqua delle Terme di Tito a Roma, e nella Piscina mirabile a Baja, che era pure un serbatojo d' acqua l' intonacatura dei muri è sì forte, che colle mani non si può distaccare; ed è dura come il ferro, e liscia come uno specchio. Nelle fabbriche di minore importanza e nei sepolcri, ove la parte interna del muro non è eseguita colla medesima precisione, si trova l' intonacatura grossa due dita. Straordinario è ciò che dice Sante Bartoli di stanze, le cui mura erano foderate di sottili lastre di rame (64) come il tempio di Giove ad Antiochia, il quale era incrostato di lamine d' oro (65). Queste stanze, a' suoi tempi, cioè verso la fine del decimo settimo secolo, furono scoperte presso a Marino non lungi da Roma, in un

(64) Nelle sue notizie sulle antichità scoperte, che sono unite fra le altre al fine della *Roma antica, e moderna*.

(65) Liv. *l.* 41. *c.* 25.

luogo che chiamavasi *ad Bovillas* ed ora le Fratocchie, ove fu trovata la famosa apoteosi d' Omero del palazzo Colonna, e credesi che anticamente esistesse colà la villa dell' imperator Claudio.

§. 42. Singolare era egualmente il rivestimento dei muri fatto con grosse lastre di vetro in alcune stanze della villa dell' imperatore Antonino Pio presso *Lanuvium*, ora Civita Lavinia scoperta dal cardinale Alessandro Albani nel cercare fra quelle rovine; e questi vetri erano forse specchj. Di una di simili stanze parla anche Vopisco (66). Giorgio Fabrizio dice, che nelle Terme di Agrippa v' erano volte e pavimenti di vetro (67), il che lasciamo stare al suo luogo; quello ch' ei vide erano piccoli pezzi di vetro che ivi si scavarono.

§. 43. Il pavimento delle terme e di altre fabbriche era fatto alcune volte di piccoli mattoni collocati in piedi sul loro lato sottile e per lungo, ed in guisa da fare angolo l' uno coll'altro, come anche ora si usa, e tutte le strade di Siena e del ducato d' Urbino sono fatte con simili pavimenti. Anzi così erano anche le strade di Roma moderna e di Firenze prima del secolo

(66) Salmas. in Vopisc. p. 4. 43. b.
(67) Rom. p. 210.

decimoquarto (68), quando s' incominciò a lastricare le strade di quest' ultima città con pietre grandi. Una simile maniera di pavimentare si chiama a coltello ed a spina di pesce, dalla somiglianza che ha colla forma della spina del pesce, e gli antichi la chiamavano *opus spicatum*, perchè i mattoni erano situati, come i grani di formento in una spiga, il che Perrault non capì, come già in altro luogo fu osservato (69); sopra questo fondo si stendeva del cemento unito a mattone pesto, e sopra questo strato si poneva molte volte un musaico fatto di piccole pietre bianche antiche. È qui da notarsi che i musaici degli antichi non erano fatti intieramente di pietre dure, come in generale si crede e si scrive, ma vi si impiegavano anche vetri di tutti i colori come ora pure si costuma. Simili se ne vedono anche attualmente nella villa Adriana a Tivoli. Gli antichi fra i loro schiavi avevano anche persone che conoscevano l' arte di fare qualunque specie di pavimenti, e che chiamavansi *Pavimentarii* (70). Tutto

(68) Baldinucci, Notizie de' professori del disegno t. 1. p. 30.

(69) M. de la Bastie, Remarq. sur quelq. Inscr. antiq. dans les Mèm. de l' Acad. des Inscr. t. 14. p. 420. edit. Par.

(70) Vulpii Tabula Antiana, p. 16.

il pavimento del Teatro d' Ercolano ( o cavea, parterre, platea) era lastricato di grandi tavole di giallo; anzi nella villa Adriana v' era una vasca lunga palmi.... e larga..... incrostata di un tal marmo. In questo trovaronsi molte delle teste, che fanno parte della collezione del cardinale Polignac.

§. 44. Il terzo argomento di questo primo capitolo che tratta della forma delle fabbriche e delle loro parti si divide naturalmente in due parti. La prima comprende le abitazioni private e le fabbriche pubbliche; e siccome si cominciò ad impiegare le colonne nelle abitazioni soltanto quando il lusso si estese, così quello che di queste dovremo dire, spetta all' articolo delle fabbriche pubbliche e principalmente dei tempj.

§. 45. Sulla forma e disposizione delle case private io posso fornire alcune notizie tratte dalle scoperte città seppellite dal Vesuvio. Le abitazioni colà erano per la maggior parte quadrate, ed in modo che avevano una corte interna, intorno alla quale correvano le stanze. In questa corte delle abitazioni comuni v' era una larga tettoja fatta di tavole per camminare sotto di essa al coperto delle grondaje, come anche nell' antica Roma nella maggior parte delle case le grondaje secondo Vitruvio debbono essere state di tavole. Una tal corte perciò si chia-

mava *impluvium* da αιθριον ὑπαιθριον, a cielo scoperto.

§. 46. L' ingresso principale di un palazzo dell' antica Stabbia conduceva ad un vestibolo che d' ordinario era rotondo, quale è nel palazzo di Diocleziano a Spalatro, e la luce vi scendeva dall' alto. In quello v' era una cisterna di quattro lati, il cui tetto era appoggiato a quattro colonne. Dal vestibolo si andava ad un atrio, che era la sala la più spaziosa nel palazzo degli antichi, e nella stessa guisa che il vestibolo era dedicato agli dei, l' atrio era adorno dei ritratti degli antenati. Nell' atrio del palazzo di Diocleziano si andava per il Criptoportico, che secondo le più recenti scoperte del sig. Adams era lungo 517. piedi inglesi. Lungo l' atrio v'erano ai due lati degli stretti corridoj che chiamavansi *andrones* e *mesaulae*, e questi pure ricevevano la luce dall' alto.

§. 47. Quella casa di campagna o villa nell' antico Ercolano, ove si trovarono gli antichi manoscritti, racchiudeva una gran vasca lunga 252. palmi napoletani e larga 27., ed alle due estremità descriveva un semicerchio. Tutto all' intorno eranvi dei sedili da giardino e tutto questo largo era circondato da colonne fatte di mattoni e rivestite di gesso, delle quali 22. ve n' erano nei lati formanti la lunghezza e dieci in quelli formanti la larghezza. Al di sopra di queste co-

lonne dei travi andavano nel muro che cingeva il giardino; il che formava una pergola alla foggia di quanto ancora si usa a Napoli e nella Campania Felice. Sotto la pergola v' erano praticate delle divisioni per lavarsi o bagnarsi, una semicircolare, l'altra angolare a vicenda.

# OSSERVAZIONI
## SULL' ARCHITETTURA
### DELL' ANTICO TEMPIO
### DI GIRGENTI IN SICILIA.

# OSSERVAZIONI
# SULL' ARCHITETTUR
## DELL' ANTICO TEMPIO
## DI GIRGENTI IN SICILIA. (1)

Queste osservazioni non sembreranno certamente inutili a quelli, cui è nota la grande opera del P. Pancrazi sulle Antichità della Sicilia,(2) giacchè questo scrittore non entra, per così dire, in alcun dettaglio sull' Architettura di quel tempio, e degli altri edifizj, de' quali ha date le Tavole. Gli uomini dotti non amano

(1) Queste Osservazioni furono per la prima volta pubblicate nella seconda parte del quinto volume della Biblioteca di Scienze, e Belle Arti, nel 1762 pag. 223. a 241. ma Winckelmann le aveva già scritte fino del 1759. Posteriormente furono tradotte unitamente alle Osservazioni sopra l' Architettura degli Antichi in francese, e quindi in italiano dall' abate Carlo Fea, che le inserì primieramente in seguito dell' Edizione a di lui cura pubblicata della traduzione italiana della Storia dell' Arte. La traduzion francese delle medesime trovasi anche nella seconda parte delle Opere complete di Winckelmann pubblicate da Jansen. F.

(2) Quest' opera, che ha probabilmente dato occasione alle presenti Osservazioni, è intitolata. *Antichità siciliane spiegate dal p. Giuseppe Pancrazi*. Napoli 1751. vol. 2. in folio con 24. tavole. La prima parte contiene la Storia generale della Sicilia; l' altra quella dell' antica città di Agrigento. F.

di allontanarsi da quella strada, che sonosi prefissa. Quindi è che il signor canonico Mazzocchi, uomo dei più dotti de' nostri tempi, nella sua erudita dissertazione sulla città di Pesto, che trovasi unita alla di lui spiegazione delle Tavole Eracleensi (3), passa del tutto sotto silenzio, come se non vi fosse mai stato, il tempio di Pesto, del quale parlerò io qui di passaggio (4).

§. 1. Il P. Pancrazi dell' ordine de' Teatini vive ancora attualmente (nel 1759.) in Cortona sua patria, fuori del suo ordine, e ritirato dal mondo a motivo di essere quasi rimbambito per non aver potuto arrivare a far le spese, che richiedeva la sua opera; essendosi trovato deluso delle speranze, che avea fondate principalmente sulla generosità degl' Inglesi, a' quali avea dedicate le Tavole; perchè non ben conoscendo la nazione Britannica, egli avea creduta una cosa stessa l' idea, che se ne era formata, e la liberalità, che ne aspettava (5).

§. 2. Siccome il suo progetto era di fare una opera considerabile, fece stampare intiere le

(3) Vedi qui avanti la *nota* 7. alla *Prefaz.* dell' *Osserv. sull' Architett.* degli antichi. C. F.

(4) Vedasi la prefazione del nostro Autore alle Osservazioni sull' Architettura quì avanti. C. F.

(5) È poi morto in Firenze alli 15. di luglio 1760. Vezzosi *I scritt. Teatini*, *par.* 2. *pag.* 153. C. F.

lettere di Falaride, ch' ei prese per fondamento della storia della città di Akragas, detta dai Romani Agrigento, e oggidì Girgenti. Si appoggia sull' autorità di Dodwello, il quale, contro ogni verosimiglianza, sostiene queste lettere per autentiche. È credibile che l' autore non abbia letta l'ultima dissertazione, che su di esse ha scritta Bentley in lingua inglese, rara assai nell' Italia; non potendo io pensare, che dopo ricerche sì dotte, vi resti che dire a quel proposito (6).

§. 3. Non è mia intenzione di fare delle osservazioni critiche sulle Antichità della Sicilia; ma soltanto di mettere insieme qualche osservazione sull'Architettura dorica dei più antichi tempi, intorno allo stile della quale nè Vitruvio, nè quei, che sono venuti dopo di lui, ci hanno fatta parola. Coloro, che fin ad ora hanno voluto scrivere la storia della greca Architettura, sono stati costretti a saltare con Vitruvio dal tempo, in cui la necessità di premunirsi dalle intemperie dell' aria insegnò l' arte di fabbricare le capanne, ed inalzar le case (7), a

(6) Egli *Tom. II. par.* 1. *cap.* 1. *p.* 3. *segg.* protesta, che non le dà per vere, e cita la contesa fra Dodwello, e Bentley, e *pag.* 34. *n. a.* le impugna. C. F.

(7) Vedi la lettera del P. Paoli sull' *Orig. ed Antich. dell' Architettura* §. 27. e segg. nel Tom.... di quest' edizione. E. P.

quello, in cui l' Architettura fu portata alla maggior perfezione. Cercherò pertanto di riempire il lasso di tempo, che è trascorso fra questi due periodi dell'arte (8), limitandomi peraltro a delle ricerche, per cui non faccia mestieri di Tavole in rame. Le mie circostanze non mi hanno ancora permesso di vedere le antichità di Girgenti: onde non istabilirò ciò, che io sono per dirne, se non che sulle osservazioni comunicatemi dal signor Roberto Mylne scozzese, grande amatore dell' Architettura, il quale ha veduto ed esaminato con molta diligenza gli avanzi degli antichi edifizj della Sicilia, e da poco tempo è ritornato alla sua patria.

§. 4. Le misure, delle quali mi servirò, sono prese sul piede d' Inghilterra, che il lettore potrà facilmente paragonare, e ridurre alle altre misure. Il piede inglese è più piccolo dell'antico piede greco; ma questa differenza si riduce a pochissimo. Esso è composto di dodici pollici, ed è di un $\frac{875}{10000}$ di pollice più piccolo dell' altro. Quello di Parigi è più grande del piede inglese, e contiene un $\frac{8160}{10000}$ de' suoi pollici di più. Se si divide il piede parigino in dieci mila parti, il piede greco ne avrà soltanto 9431. Questo ragguaglio esatto mi è stato dato

(8) Vedi qui appresso al §. 30. C. F.

dal signor Henry, scudiere scozzese, che si è renduto celebre pei suoi viaggi, e lo ha ricavato dalle osservazioni che ha fatte sul confronto delle misure per rettificare le Tavole d' Arbuthnot. Il signor Henry dimora da qualche tempo a Firenze.

§. 5. Il tempio della Concordia a Girgenti è senza dubbio uno de' più antichi edifizj greci, che v' abbiano al mondo; e la parte sua esteriore è tutta conservata. L' autore delle spiegazioni delle Antichità della Sicilia ne ha data la pianta e l' alzata (9), senza entrare in alcuna descrizione, perchè la persona, ch' egli aveva impiegata per farne il disegno, si era riservata per sè questa parte. Ma è cosa difficile il trattare di questa materia, quando non si ha cognizione veruna dell' Architettura.

§. 6. Questo tempio è di ordine dorico, ed esastico, perittero, vale a dire, che il suo peristilio è sostenuto da una serie di colonne isolate, e che ne ha sei avanti, e sei dietro, le quali formano il pronao, e l' opistodomo (10), ossiano due portici liberi all' ingresso, e alla parte

(9) Vedi anche Piranesi, *Della magnif. de'Rom. Tav.* 22. *fig.* 3. ove ne da la figura. C. F.

(10) Polluce *lib.* 1. *cap.* 1. *segm.* 6., che Scoepflin *Alsat. illustr. lib.* 2. *sect.* 6. *c.* 10. §. 125. *pag.* 505. spiega malamente per l' *adito*, o penetrale. C. F.

opposta. Da ciascun lato ha undici colonne, oppure tredici, contandovi per due volte quelle degli angoli. A Pesto, sul golfo di Salerno, vi sono due tempj, l' esterno de' quali rassomiglia perfettamente a questo di Girgenti, e che dimostrano un' eguale antichità (11), Si aveva di già la descrizione del tempio di Girgenti da qualche tempo; ma non sono più che dieci anni da che si è cominciato a parlare di quei di Pesto (12), sebbene questi non abbiano sofferto verun danno, e sieno stati sempre liberamente esposti alla vista di tutti in una gran pianura deserta sulla riva del mare. La mancanza di notizie intorno a queste fabbriche è stata cagione di non essersi conosciuta fin al presente alcun' altra opera dell' ordine dorico dei Greci fuor che le colonne del prim' ordine nel teatro di

(11) Vedi quì avanti a pag. 13. la *Prefaz* alle *Osserv.* sull' Architett. degli Antichi. C. F.

(12) Il signor Grosley dice, che un giovane scolaro di un pittore di Napoli fu il primo, che nel 1755. risvegliò l' attenzione dei curiosi sugli avanzi preziosi d' Architettura, che veggonsi a Pesto. Nel 1767. il sig. Morghen li fece incidere in sei Tavole, delle quali il signor de la Lande ha dato un estratto in un solo foglio. Non è lungo tempo, che sono state pubblicate in Londra le belle incisioni dei monumenti di Pesto. Il librajo Jombert ha stampate in Parigi nel 1769. le *Rovine di Pesto*, con diciotto Tavole. E. F. —Vedi qui avanti la *Prefaz.* alle *Osserv. sull' Architett.* degli Antichi a pag. 13.

Marcello, dell' anfiteatro di Vespasiano (13), e quelle di un portico a Verona (14).

§. 7. Le colonne del tempio di Girgenti non hanno, compresivi anche i capitelli, cinque diametri d' altezza, misurati dalla parte inferiore, come quelle di Pesto (15). Vitruvio fissa l' altezza delle colonne doriche a sette diametri (16), o quattordici moduli, che è lo stesso; perchè il modulo fa la metà del diametro. Ciò non ostante, siccome questo scrittore (17) ha voluto determinare le sue misure dell'Architettura secondo le proporzioni del corpo umano, parte sul mistero di certi numeri, e in parte sull' armonìa, non ha potuto dare altre ragioni di questi sette diametri, che il suo numero misterioso di sette: il che dee mettersi coi sogni dei moderni rispetto al numero sette nella musica. Si potrebbe trovare qualche fondamento de' sei diametri delle colonne nella proporzione

(13) Sono piuttosto di un ordine toscano moderno, o vogliam dire quale usavasi ai tempi di Vespasiano. C. F.

(14) Chambray nel suo *Parallele de l' Architecture ancienne, et moderne*, mette per ignoranza, il teatro di Vicenza fatto dal Palladio, fra le opere antiche. E. F.

(15) Vedi qui avanti le *Osserv. sull' Architett.* al cap. 1. §. 38. E. P.

(16) Vedi *loc. cit. cap. I. not.* 160. E. P.

(17) *lib.* 3. *cap.* 1.

del piede umano, che i più antichi statuarj hanno riguardato come la sesta parte dell' altezza d' una figura (18). Quanto all'altezza delle colonne, di cui trattiamo, deesene cercar la ragione nella pianta del tempio, non già nelle colonne stesse; perocchè la loro proporzione non può essere determinata dal diametro intiero, mancando un piede e un pollice a quel che è di più dei quattro diametri. Io trovo che l' altezza delle colonne è uguale alla larghezza del tempio, la quale nei tempj dorici era sempre la metà della lunghezza di tutto il tempio, o della cella solamente. Non bisognava dunque ricercar qui la giusta proporzione in qualche cosa fuori dell' edifizio, perchè dessa ritrovasi nello stesso tempio.

§. 8. Se potesse spiegarsi letteralmente un passo di Plinio, ove dice che ne' più antichi tempi l' altezza delle colonne era il terzo della larghezza del tempio (19), le colonne doveano essere anche più basse di quelle che esaminiamo: perciocchè se noi fissiamo a cinquanta piedi la lunghezza di un tempio, e per conseguen-

(18) Vedi *Storia dell'Arte, Lib. V. cap. IV.* §. 3. E. P.

(19) *lib.* 36. *cap.* 23. *sect.* 56. : *antiqua ratio erat, columnarum altitudinis, tertia pars latitudinum delubri.* E. F. — Vedi avanti nellle *Osserv. sull' Architett.* cap. 1. §. 32. E. P.

za la larghezza a venticinque, le colonne avranno circa gli otto piedi d' altezza. Ora se noi prendiamo due piedi per il diametro delle colonne, queste non avranno che quattro diametri d' altezza.

§. 9. Queste colonne sono di forma conica, della quale dobbiamo attribuirne la ragione alle viste dell' architetto, anzichè alla loro proporzione. Una forma cilindrica con diametri uguali in cima, e in fondo, avrebbe esposte le pietre, di cui son fatte le colonne, a fendersi, e screpolarsi; perchè il peso dell' intavolato non avrebbe principalmente gravitato sull' asse del cilindro, come avviene della forma conica, la di cui diminuzione accosta di più il punto di appoggio. Hanno queste colonne delle scanalature doriche, vale a dire, che i due canali si uniscono in angolo acuto; all' opposto delle scanalature joniche e delle corintie, che hanno il pianetto.

§. 10. L' intavolato di questo tempio, come quello degli altri, è composto di tre parti: dell' architrave, che posa immediatamente sul capitello delle colonne, del fregio e della cornice. Insegna Vitruvio (20), che l' altezza delle parti dell' intavolato sia proporzionata al-

(20) *Lib.* 3. *cap.* 3.

l' altezza delle colonne; e qualche moderno architetto pretende, che l' architrave non debba superare di molto la metà del fregio. Ciò non pertanto non si ha che l' una e l' altra di queste regole siano state note da una remota antichità; vedendosi al tempio di Girgenti, e a quelli di Pesto, l' intavolato grandioso e magnifico oltre ciò che potea richiedere l' altezza delle colonne (21). A colpo d' occhio l' architrave e il fregio sembrano avere la stessa altezza; e che sia stato così veramente, come pare, potrà dedursi dalla misura dell' intavolato del tempio di Giove Olimpico. La cornice ha presso a poco tre quarti dell' altezza del fregio.

§. 11. La proporzione dei triglifi e delle metope, o dell' intervallo quadrato fra questi triglifi, è la stessa, che agli altri edifizj d' ordine dorico a noi cogniti. Ma siccome in Roma non c' è alcun edifizio intiero di quest' ordine, non può vedersi se non se in questi tempj la distribuzione degli antichi nella simmetria relativamente ai triglifi sulle colonne dell' angolo, li quali non poggiano sul mezzo di esse ma bensì più in fuori all' angolo del fregio, per non la-

(21) Vedansi le Tavole CLXXXI, CXCIV. e altre relative. E. P.

sciar quest' angolo nudo (22). I triglifi di questi tempj non sono lavorati sul fregio stesso, ma vi sono incastrati; e ad uno dei tempj di Pesto uno solo ve n' è rimasto, essendone stati senza dubbio tolti gli altri ne' tempi barbari (23).

§. 12. Siccome i triglifi sulle quattro colonne degli angoli sono posti allo spigolo del fregio, le loro metope devono essere un poco più larghe di quelle degli altri: il che non si conosce alla semplice vista, perchè le colonne degli angoli sono più vicine che quelle di mezzo, in maniera che l' intercolonnio delle tre colonne di ciascun angolo è più piccolo di quelli, che vengono appresso; con questa differenza però, che il primo intervallo è più piccolo del secondo, e questo più del terzo: differenza, che non può avvertirsi coll' occhio, ma solo col compasso. Queste colonne più strette negli angoli non

(22) Il nostro Autore quando ha scritte queste cose non avrà forse ancora avuta notizia del tempio di Cora, di cui ha parlato qui avanti nelle *Osserv. sull' Architett. degli Antichi cap.* 1. §. 41. ove i triglifi sono posti in questa maniera, come lo sono anche alla cassa sepolcrale di Scipione Barbato, di cui ho parlato allo stesso luogo nella nota 145. del cap. 1. Vedasene la figura qui appresso, Tav. L. N. 138. 139. E. P.

(23) Vedi *Osserv. sull' Architett.* al *cap.* 1. §. 39. E. P.

hanno altro oggetto che la maggior solidità della fabbrica, come può facilmente rilevarsi (24).

§. 13. Le cinque grandi aperture rotonde in alto, che servono di finestre al tempio di Girgenti, sono state fatte, come si conosce visibilmente, in tempi posteriori, e probabilmente dai Saraceni, i quali si sono serviti di questo tempio, come è noto; imperocchè i tempj quadrati degli antichi generalmente non aveano altra luce che dalla porta (25).

§. 14. Gli stipiti delle porte del tempio di Girgenti ne sono stati tolti, come anche a quelle di Pesto; ma è credibile che siano stati più stretti in cima, che al basso a modo delle porte doriche descritte da Vitruvio, quali si vedono a un altro piccolo tempio di Girgenti, al quale gli abitanti hanno dato il nome di Oratorio di Falari. Il disegnatore del P. Pancrazi ha nascosta, non so perchè, questa porta nella sua Ta-

(24) Vitruvio, *lib.* 3. *cap.* 2. *pag.* 109. vuole, che queste colonne si facciano più grosse delle altre la cinquantesima parte, perchè circondate dall' aria aperta, sembrano più sottili. Le Roy, come dicemmo nelle citate *Osservazioni* al *cap.* 1. *not.* 212. vuole che per fortezza alle cantonate si mettessero colonne ovali. C. F.

(35) Vedi nelle *Osserv.* suddette al *cap.* 1. §. 65. E. P.

vola, ponendole avanti un albero (26); cosicchè non può vedersene la forma. È stata murata dai monaci, che ne hanno fatta aprire un' altra dalla parte opposta ove non era, per poter collocare l' altare verso quel punto del cielo (27).

§. 15. Questa specie di porte non era propria dell' ordine dorico solamente, come potrebbe credersi leggendo Vitruvio (28); ma pare che nella più remota antichità sovente loro si sia data quella forma: almeno è certo, che esse erano in uso presso gli Egiziani, e se ne hanno esempj nelle porte, che veggonsi nella Tavola Isiaca, e in molte pietre egiziane intagliate (29). La solidità era la sola ragione, per cui si desse alle porte quella forma; imperciocchè il peso e la mole dell' edifizio non gravita solamente

(26) *Tom. II. par.* 2. *Tav.* 14 — Ne dà la figura anche Galiani nella sua edizione di Vitruvio, *lib.* 3. *cap.* 3. *in fine*, *pag.* 125. senza l' albero; ma neppur si capisce bene la forma della porta. C. F.

(27) Vedi la *nota* 253. del *cap.* 1. *sull' Architettura*. E. P.

(28) Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 6. lo dice espressamente di tutte tre le specie di porte, delle quali dà le regole, cioè della dorica, jonica ed attica. C. F.

(29) Vedi qui avanti al *cap.* 1. §. 60. *Osserv. sull' Architett.* ove il nostro Autore parla più diffusamente a questo proposito. C. F.

sull' architrave della porta; ma anche sugli stipiti, che sono inclinati.

§. 16. Gli ornati del tempio di Girgenti, e di quei di Pesto sono, come lo erano generalmente quei de' più antichi tempi, semplici e massicci. Si ricercava dagli antichi piuttosto la grandiosità, nella quale consiste la vera magnificenza. Quindi è che i membri di questo tempio hanne una grande projezione, e molto più che al tempo di Vitruvio, o di quello che insegni questo architetto. Un gusto diametralmente opposto a quello degli antichi si osserva agli edifizj di Firenze e di Napoli, alzati poco dopo il rinascimento dell' arte; perocchè essendosi in Italia sempre mantenuta più che altrove l' idea dell' Architettura antica, si formò di questa specie di reminiscenza e di gusto di quel tempo una certa pratica mista. Si lasciarono appena vedere le cornici e grondaje, perchè si cercò la bellezza nelle piccole cose. La semplicità consiste fra le altre cose, in un piccolo risalto, o incurvamento delle parti; e perciò non hanno i nostri tempj nè gusci, nè cimasa convessa; ma tutto vi è fatto in linea quasi retta, eccettuato il capitello, che è generalmente ornato di ovoli, e ai tempj di Pesto forma una tazza molto soppressa, ma senza gli ovoli. Sullo stesso gusto

sono fatte le più antiche are e cenotafj (30); e da questo possiamo provare la loro remota antichità.

§. 17. Le principali ricerche del P. Pancrazi sono state limitate a ritrovare fra le ruine dell' antica città d' Agrigento il tempio di Giove Olimpico, di cui gli fecero trovare il sito gli ammassi di pietre, e la tradizione del nome conservatasi presso gli abitanti di quei contorni (31). Non vi si scorge altro, dic' egli, e non è possibile di formarsi la minima idea della pianta, o dell' area, che occupava questo tempio. Tutto ciò, che potè rinvenire fu un solo triglifo, il quale servì a provare, che era d' ordine dorico; e degli intacchi a modo di ferro di cavallo in qualche pietra, i quali secondo la sua opinione hanno servito per alzare queste pietre con maggior facilità. Egli cita il passo di Diodoro di Sicilia, che riguarda questo tempio, senza aggiugnervi riflessione alcuna. Neppur Fazelli ne ha detto di più.

(30) Fabrett. *Inscript. cap.* 3. *num.* 637. *pag.* 239, , *cap.* 10. *n.* 172. *pag.* 696.

(31) Vedasi l' opera del P. Pancrazi, *Tom. II. par.* 2. *Tav.* 7. *pag.* 77. e 79. C. F.

(32) *lib.* 13. §. 82. *pag.* 607. C. F.

Anche l' edizione di Eichstädt porta. τοδε πλατος έξηκοντα. S.

§. 18. Secondo Diodoro (32) questo tempio di Giove era il più grande di tutti quelli della Sicilia, e poteva essere paragonato per questa parte ai più belli tempj, che si trovassero al mondo. Egli dà la misura della sua lunghezza, larghezza ed altezza, siccome del diametro delle colonne.

§. 19. Si vede ancora oggidì l'intiero piano dei fondamenti di questo tempio, che sta esposto agli occhi di tutto il mondo; ma per vero dire circondato da ruine ammontonate le une sulle altre, sopra le quali nè l'autore delle Antichità della Sicilia, nè il suo compagno hanno badato di osservare. Tali ruine occupano uno spazio di terreno coperto d'erba, il quale fa sì ben conoscere il piano del tempio, che in qualche parte si vedono gli scalini, ond'era circondato. Si osserva anche un luogo, ove è stato scavato alla profondità di cinque braccia nei fondamenti.

§. 20. L'estensione di questo sito si accorda alle misure, che Diodoro ha date del tempio, e arriva per lunghezza a trecento quaranta piedi. Secondo la misura inglese è di trecento quarantacinque piedi, perchè il piede inglese è un poco più piccolo del piede greco, come ho detto innanzi. La larghezza dello stesso piano è di cento sessantacinque piedi; il che differisce

molto dalla misura di sessanta piedi, che gli assegna Diodoro.

§. 21. Ma se la larghezza di un tempio esser dee la metà della sua lunghezza, e cento settanta essendo la metà di trecento quaranta, la misura della sua larghezza attuale, che non può prendersi tanto esatta sotto le ruine, s' avvicinerebbe di molto a questa dimensione. In conseguenza la misura di sessanta piedi data da Diodoro non può essere giusta, e vi manca sicuramente un centinajo prima del numero sessanta (33). La menoma riflessione, che fosse stata fatta sulle dimensioni date dagli antichi ai loro tempj, avrebbe dovuto far dubitare della esattezza del testo greco di quello scrittore (34) eppure niuno v' ha pensato finora. I manoscritti di Diodoro, che ho veduti in Roma e a Firenze, come quelli eziandio della biblioteca Chigi in Roma, i quali sono i più antichi, si accordano tutti colla lezione stampata. Non dobbiamo figurarci che i Greci abbiano fabbricati i loro tempj a norma del piano di una certa cattedrale protestante, costrutta non ha molto in Germania,

(33) Vedi qui avanti le *Osservaz. sull' Architettura*, al *cap.* 1. §. 32. E. P.

(34) Questa regola forse non poteva servire, perchè secondo Diodoro il tempio di Giove usciva dalle regole comuni in qualche parte. Vedi ciò che noi diremo qui appresso al §. 37. C. F.

dando loro una facciata della sesta parte della loro lunghezza.

§. 22. L' altezza di questo tempio, senza comprendervi gli scalini d' intorno (χωρὶς τοῦ κρηπιδώματος) era di cento venti piedi. La parola κρηπιδῶμα non è stata intesa dai traduttori, i quali hanno creduto che significhi *li fondamenti*. Il nuovo traduttor francese ha voluto fare il critico su questo passo; ma non ha fatto che provare la sua ignoranza (35). Crede che debba intendersi per la cornice. E perchè? perchè δῶμα significa anche la parte superiore di una casa; il che avrebbe almeno dovuto provare (36).

(35) La nota del signor abate Terrasson, della quale parla Winckelmann, è nei seguenti termini: » Si legge nel greco χωρὶς τοῦ κρηπιδώματος, che Rodomanno traduce per *fondamento tamen excepto*. Ma i fondamenti, che non si vedono, non si sono mai fatti entrare nella descrizione di un edifizio. Altronde la parola δῶμα significa la parte superiore di una casa, da cui ci è derivata la parola *dome* (cupola). Onde κρηπιδῶμα dee qui intendersi per la cornice, l' imposta della volta, o del frontone, della di cui altezza non potea darsi la misura, perchè non era fatto. E. F.

(36) Non può dubitarsi, che δῶμα s' intenda anche per la parte superiore d' una casa. Ne abbiamo tanti esempj singolarmente nelle Sacre Scritture raccolti dal Costantini nel suo lessico greco a quella parola, e ce lo attesta s. Girolamo nel luogo, che citai qui avanti *pag.* 142. *n.* 248. *a.*, ove scrive: Δῶμα *in orientalibus provinciis ipsum dicitur, quod apud Latinos tectum: in Palaestina*

Altronde non v' è chi ognori che la cornice non serve a coprire la volta.

*enim, et Ægypto... non habent in tectis culmina, sed domata, quae Romae vel solaria, vel maeniana vocant, idest plana tecta*: ma il signor abate Terrasson dovea riflettere, che *doma* in quel senso, che si prende di terrazzo in cima alle case, non poteva adattarsi alla parte superiore del tempio, che non era fatta a terrazzo, ma a tetto. Io tengo certissimo col nostro Autore, che κρηπιδῶμα voglia dire il basamento esteriore del tempio, su cui erano piantate le colonne, e veniva a formare gli scalini; perchè Diodoro nel dire che la fabbrica fu alzata sino al punto che non mancava altro se non il tetto, suppone che fosse fatta la cornice; e che questa vi fosse veramente lo prova il signor barone Riedesel, di cui parleremo appresso, il quale asserisce di averne veduto un pezzo: or se era fatta questa parte, per qual ragione lo storico doveva escluderla nel dar le misure dell'altezza della fabbrica, della quale essa era una parte essenziale, che non può, e non deve escludersi nel dar quelle misure per tutte le regole dell' Arcitettura? Una difficoltà più giusta si può muovere contro Diodoro, ed è, perchè detragga il basamento soltanto nel misurare l'altezza del tempio, e non già nelle due altre dimensioni della larghezza, e lunghezza: *Fanum id pedum CCCLX. longitudine porrectum est, ad LX. vero pedes latitudo patet, et ad CXX. pedes altitudo, crepidine tamen excepta, attollitur*. Il basamento non si conta mai, per regola, o al più si dee valutar sempre; e non so che ragione abbia avuto Diodoro di fare il contrario. Κρηπιδῶμα vuol dire il *basamento della fabbrica*, ma poteva dire questo scrittore soltanto κρηπὶς *basamento*, parola più frequentemente usata in quel senso dagli altri scrittori greci, e fra gli altri da Aristotele, che ho citato qui avanti *pag.* 201. *not.* 68. Strabone, *lib.* 17. *pag.* 1139. *B.*, Giuseppe Flavio, *Antiq. Jud. l.* 3. cap. 6. *n.* 2. *lib.* 12. *cap.* 2. *n.*

§. 23. Le colonne al di fuori erano rotonde, e quadrate dentro, giusta l' espressione di Diodoro, che il traduttor latino passa colla stessa brevità. Per quadrate in dentro può intendersi, che queste colonne fossero tagliate in quadro nel muro. A Bolsena si trova un pezzo d' una colonna di porfido da una parte semicircolare, e dall' altra parte quadrata. Nondimeno io credo che Diodoro abbia voluto dire, che questo tempio aveva nell' esterno delle colonne semicircolari, e che nell' interno fosse ornato di pilastri (37).

§. 24. Queste colonne semicircolari aveano venti piedi di circonferenza. *L' interno* (parola, che neppur ha capita il traduttore), *l' interno* dico di queste colonne, era di dodici pie-

8., Polluce *lib.* 9. *cap.* 5. *princ.* *segm.* 28., e fra i latini Vitruvio *lib.* 3. *cap.* 2., *lib.* 4. *cap.* 6., *lib.* 5. *cap. ult.* Si veda qui appresso al §. 37. C. F.

(37) Il signor ab. Terrasson traduce: » Si sono usate in questo tempio due maniere d' architettura unite insieme, perocchè di tratto in tratto si sono fatti nei muri dei pilastri, che escono in fuori, a modo di colonne rotonde, e in dentro hanno la forma di pilastri tagliati in quadro. E. F.

Leggasi nel passo corrotto di Diodoro invece di *κυκλαδει τους οικους*, come sostien Wesseling *κιοσι τους τοιχους* con Enrico Stefano, ovvero con Eichstädt *κιοσι τους σηκους*. S.

di (38). Se il diametro d'una colonna preso tre volte ne fa tutta la circonferenza, che sarebbe qui di trentasei piedi, la metà di questa circonferenza sarebbe stata di diciotto piedi: ma siccome era di venti piedi, convien dire che le colonne avessero descritto di più di un semicircolo. Qualche pezzo di esse ci ha provato, che quella misura era esatta; perocchè il diametro era poco più di undici piedi inglesi, che si sono potuti determinare sopra molti pezzi troncati. Il diametro delle otto colonne semicircolari della facciata della chiesa di s. Pietro in Vaticano, che sono le colonne più grandi fatte dai moderni, deve essere a un dipresso di nove piedi inglesi; donde possiamo farci un' idea della grandezza delle colonne del tempio di Giove.

§. 25. Vitruvio, parlando delle differenti specie di tempj, non fa menzione alcuna di quelle con colonne semicircolari (39). Neppure si

(38) Il testo del signor ab. Terrason ha: » I pilastri di dentro hanno dodici piedi di larghezza. E. F.

(39) Ne parla sicuramente nel *lib. 4. cap. 7. in fine*, dicendo, che v' era una maniera di situare le mura della cella fra gl' intercolonnj d'intorno, onde non comparissero se non che mezze colonne al di fuori; maniera, che egli chiama pseudo-perittera, ossia falsamente alata, appunto perchè mostra di avere intorno ale, ossiano porticati, che in verità non vi sono. C. F.

trova presso alcun antico scrittore la menoma cosa d' un edifizio greco sì antico. Il tempio della Fortuna Virile in Roma oggidì convertito nella chiesa di s. Maria Egiziaca (40), il più cattivo di tutti gli antichi edifizj, è ornato di simili colonne; come ve n' ha pure al teatro di Marcello, e all' anfiteatro di Vespasiano (41).

§. 26. Diodoro ci dà un' idea sensibile della grandezza delle colonne del tempio di Giove, col dire che un uomo poteva mettersi dentro una sola scanalatura di esse (διάξυσμα), delle quali una colonna dorica aver ne dee venti (42). La larghezza delle scanalature dei pezzi, che restano, è di due palmi romani, ossia due pal-

(40) Vedi qui avanti *not.* 79. C. F.

(41) Galiani al luogo citato di Vitruvio numera fra questi anche il creduto tempio della Concordia sotto il Campidoglio, di cui parlammo nella *Storia dell' Arte, lib. XII. cap.* 3. §. 3. e il tempio di Nimes, di cui parlammo nello stesso luogo, *lib.* 8 *cap.* 3. §. 11. *note*; e noi vi aggiugneremo le due mezze colonne del tempio minore di Pesto, ricordate qui avanti alle *Osserv. sull' Archi- tett. not.* 19. C. F.

(42) Così prescrive Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 3. *in fine.* Questo scrittore qui chiama le scanalature *striae*, e nel *lib.* 3. *cap.* 3. *striges*, ove Galiani nota, che a parlare propriamente *striges* sono i canali, *striae* i pianetti. Wesselingio poi, al luogo citato di Diodoro, *lib.* 13. §. 82. *pag.* 607. *lin.* 54., asserisce, che in vece di *striges*, i manoscritti hanno *strigiles*, variante, di cui non ha parlato Galiani. C. F.

mi e tre once e mezzo da un angolo all' altro: spazio sufficiente da capirvi un uomo. Il padre Pancrazi si lagna di non aver potuto ritrovare alcun frammento delle colonne di questo tempio. Le più antiche colonne scanalate, che veggansi a Roma, sono tre colonne isolate, col loro intavolato, in Campo Vaccino. Esse hanno quarantun piede e cinque pollici romani di altezza; il loro diametro è di quattro piedi e quattordici pollici; ma le loro scanalature non hanno che la metà della larghezza di quelle del tempio di Giove, non essendo se non che di un palmo. Le più grandi colonne dei tempj greci, dopo quello d' Agrigento, erano quelle d' un tempio di Cizico, la circonferenza delle quali era di quattro ὀργυιαὶ, o braccia (la ὀργυιὰ conteneva sei piedi greci); e si pretende che fossero ciascuna di un sol pezzo (43).

(43) Strab. *lib.* 14. *pag.* 641. — Sono queste le colonne, delle quali ho parlato qui avanti nell' *Osservazioni*, etc. al *cap.* 1. §. 50. e *note* 206. Strabone non ne dice cosa veruna. Nel luogo citato ho seguito il computo del conte di Caylus riguardo alle loro dimensioni, dando loro quattro cubiti di diametro, e prendendo l' orgia per un cubito. Secondo Erodoto, *l.* 2. *cap.* 149. la ὀργυιὰ *orgia* sarebbe di quattro cubiti, o sei piedi greci. Ma su questo tutti non convengono gli scrittori antichi e moderni; e più comunemente si vuole, che l' *orgia* equivalga all' *ulna* dei Latini, come osserva Enrico Stefano nel suo lessico greco. L' *ulna* poi si vuole

§. 27. Le colonne del tempio di Agrigento non erano fatte tutto d' un pezzo, ma bensì di piccoli pezzi ineguali, disposti secondo la dimensione del tutto: dal che avviene che non se ne possono riconoscere gli avanzi a prima vista (44).

§. 28. L' intavolato sopra le colonne consisteva in tre grandi massi di pietre collocate le une sopra le altre, e che componevano un tutto insieme. Gli architravi e i fregi erano d' una altezza uguale, come quelle del tempio, di cui

anche più comunemente lo stesso che il cubito, come prova Mattia Gesnero nel suo lessico latino *v. ulna*. Ciò supposto dunque ho adottato al luogo citato col Caylus *cubito* per *orgia* nel passo di Sifilino. Che se si volesse l' orgia di una grandezza maggiore, o di quella nominata da Erodoto, o di una tesa, o vogliam dire di quanto si può misurare con ambe le mani e braccia aperte e stese, compresovi anche il petto, come vuole Polluce, *lib. 2. cap. 4. segm.* 128., che Enrico Stefano non ha veduto, oppure di altra minore, allora converrebbe dire, che Sifilino desse a quelle colonne quattro orgie (τετραόργυιοι) di circonferenza, non di diametro; e questo dovrebbe farsi più grande a proporzione: onde non avrebbero più le colonne quelle sottili proporzioni, ossia l' altezza di dodici diametri calcolata nel luogo citato in ragione del cubito. Intorno a queste ed altre misure degli antichi può vedersi Freret, *Essai sur les mesures longues des anciens, Acad. des Inscr. Tom. XXIV. Mém. pag.* 433 *segg.* C. F.

(44) Vedi qui avanti nel *cap.* 2. §. 36. delle *Osserv. sull' Arch.* C. F.

abbiamo parlato; vale a dire, che ciascuna di queste parti avea dieci piedi inglesi di altezza. Le cornici, delle quali nulla si è conservato (45), aver doveano intorno agli otto piedi d' altezza. I triglifi, come già feci osservare, erano incastrati nel fregio, e ciascuno era di un sol pezzo alto dieci piedi. Un solo capitello v' è restato intero, che era d' una sola pietra, e per misurarlo vi bisognava una scala.

§. 29. Queste misure, che abbiamo indicate, possono accordarsi coll' altezza del tempio segnata da Diodoro; e il diametro delle colonne, siccome anche le dimensioni dell' intavolato paragonate coll' altezza di cento venti piedi (altezza del tempio), ci danno le proporzioni per conoscere l' altezza delle colonne. Esse non devono essere state così tozze come quelle del tempio della Concordia e dei tempj di Pesto. Neppur dovrebbero aver avuta l' altezza, che dà Vitruvio alle colonne doriche, vale a dire di sette diametri (46); giacchè per far accordare la misura indicata coll'altezza del tempio, non può darsi a queste colonne nè più, nè me-

(45) Vedi qui avanti *nota* 33. C. F.

(46) Vedi qui avanti nell' *Osserv. sull' Architett. cap.* 1. *not.* 161. C. F.

no dell' altezza di sei diametri (47). Per rapporto di Diodoro il diametro delle colonne era di dodici piedi: ora sei volte dodici fa settantadue. Gli architravi e i fregi erano di venti piedi inglesi, e di circa otto le cornici. L' altezza delle colonne e dell' intavolato presa insieme arrivava alli cento piedi. Gli altri venti piedi di tutta l' altezza fino alla cima del frontispizio, restano per quest' ultima parte; imperocchè il frontispizio, ossia la cima del frontone era negli antichi tempi molto schiacciata e bassa, come si vede all'altro tempio di Girgenti e ad uno di Pesto (48), al quale questa parte si è conservata (49).

§. 30. Da quanto abbiamo detto sembra, che siasi passato per gradi nella proporzione dell' altezza delle colonne colla larghezza del tempio, come noi osservammo più su, a quella dei sei diametri, e finalmente a quella di sette. Pare dunque che l'altezza di sei diametri sia stata

(47) Questa sarebbe l'altezza, che secondo Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 1. hanno avute le colonne doriche del primo tempo. C. F.

(48) Vedi qui avanti nella *Pref.* alle *Osserv.* suddette. C. F.

(49) Per dare questi venti palmi di altezza al frontone, bisogna supporre, che esso vi fosse stato fatto, come può argomentarsi da Diodoro, secondo che diremo al §. 37. *not.* 58. ma non dee comprendersi nella misura. C. F.

la proporzione delle colonne doriche ne' più bei tempi dell' arte in Grecia; perchè durante l' olimpiade XCIII. i Cartaginesi vennero per la seconda volta nella Sicilia, e allora fu saccheggiata la città d' Agrigento da que' conquistatori. Questa guerra, dice Diodoro, fece sospendere la costruzione di quel tempio (50).

(50) Da questa olimpiade fissata da Diodoro alla fabbrica del tempio di Giove Olimpico, e dal contesto del di lui discorso possiamo stabilire un' epoca certa non solo a questa fabbrica, ma ancora al tempio della Concordia, e agli altri tempj della stessa maniera lavorati in altre parti. Diodoro narra, che gli altri tempj di Girgenti erano finiti, e che il solo tempio di Giove fu interrotto, e non finito mai più. Tra quelli vi dovea essere il tempio della Concordia, che è della stessa maniera di fabbricare; e per farlo credere anteriore al tempio di Giove, almeno per qualche tempo, ci possono dar argomento le sue proporzioni più basse, come bene ragiona Winckelmann. È chiaro altresì dal discorso di Diodoro, che gli autori di quelle fabbriche furono i Greci, i quali stavano allora a Girgenti, come anche in altre parti della Sicilia a loro soggette. Si trovano in Italia fabbriche d' una stessissima maniera d'Architettura in ogni cosa; e si ha dal medesimo Diodoro poco prima, e dopo, che allora erano anche soggette ai Greci varie coste di essa. Dato un certo ragguaglio al tempo, che si è potuto impiegare nel fabbricarli, e al tempo, in cui si sono stabiliti i Greci in quelle parti, si vedrà, che queste fabbriche furono fatte appunto circa il tempo, in cui alzava Pericle le sue grandiose fabbriche in Atene, e tra queste alcune anche di ordine dorico della stessa maniera di quelle di Girgenti, e delle altre. In quel tempo la Sicilia stava in pace, come bene osservò il nostro

§. 31. Siccome io credo aver provato, che le colonne di questo tempio aver non potevano nè più, nè meno dell' altezza di sei diametri (51), il tempio di Teseo in Atene, che è il più antico, e che è stato fabbricato subito dopo la bat-

Autore nella *Storia dell' Arte*, *lib. IX. cap.* 2. §. 5. e nella maggior floridezza; onde poterono le città greche di quell' isola e della Magna Grecia emulare nelle fabbriche quel gran capitano d' Atene. Nè farà maraviglia, che tante potessero alzarsene in quelle parti in così breve tempo, che potrebbe credersi di cent' anni; mentre il solo Pericle ne alzò molte di più nel giro di quindici anni; e sappiamo, che per la fertilità di quel terreno crescevano le città in breve tempo a tant' auge di ricchezze e di potenza da fare spavento alle più antiche potenti città di altre regioni, come lo stesso Diodoro al *lib.* 4. §. 23. *pag.* 269. narra in particolare della città di Eraclea in quell' isola fondata da Dorieo spartano. Si veda qui appresso la *not.* 62.

Se queste mie riflessioni sono probabili, e più diffusamente potrei dimostrarle certissime, che diremo di tutto il sistema del nostro Autore in quest' opuscolo, di voler cioè darci un' idea dell' Architettura dei tempi antichissimi, e dopo l' arte di far le capanne, con delle fabbriche, le quali sono circa il tempo di Pericle, e per conseguenza dei migliori tempi dell' arte in Grecia? E quante belle osservazioni e confronti non potranno ora fare gli artisti e gli antiquarj su di esse e per l' arte e per la storia dell' Architettura, se sono di greco lavoro? Si veda anche ciò, che noi diremo nell' indice delle Tavole in rame. C. F. — Alla Spieg. della Tav. CLXXIX. nel Tom. XII. di quest' edizione. E. P.

(51) Vedi qui appresso *not.* 58. C F.

taglia di Maratona (52), non può dunque aver avuto colonne, il fusto delle quali fosse di sette diametri, come le fa Pococke egualmente che tutte le colonne degli altri edifizj dorici di Atene (53).

§. 32. Il tempio di cui parliamo, deve essere stato esastilo, vale a dire, che dee aver avute sei colonne di fronte: perocche sei colonne di dodici piedi di diametro fanno già settantadue piedi; e cinque intercolonnj, ciascuno di tre moduli, o di un diametro e mezzo di colonna,

(52) Pausania, *lib.* 1. *cap.* 17. *pag.* 41., Plutarco, *in Theseo, in fine, oper. Tom. I. pag.* 17. La battaglia fu data nell' olimpiade LXXII. Vedasi il P. Corsini, *Fasti attici, Tom. III. p.* 148. *segg.* e qui avanti *Tom. II. p.* 17.

(53) Pococke, *Description, ec. Tom. II. par.* 2. *pl.* 96. dà la figura del tempio di Teseo, colle colonne di sette diametri; e *pl.* 67. dà la figura di quello di Minerva colla proporzione di più di sei diametri non compreso il capitello. Anche lo Sponio, *Voyage, ec. Tom. II. liv.* 5. *pag.* 143. *Description d' Athéne*, dice che le colonne di questo tempio di Minerva hanno quarantadue piedi parigini d' altezza, e diciassette e mezzo di circonferenza al basso, vale a dire poco meno dei sette diametri; e l' intercolunnio lo fa di sette piedi e quattro pollici. Alla *pag.* 189. dice, che è della maniera stessa di fabbricare il tempio di Teseo, e lo crede opera di uno stesso architetto. Quanta fede meriti il signor le Roy, su cui Winckelmann appoggia il suo sistema qui avanti nelle *Osserv. sull' Architett. degli Antichi* al *cap.* 1. §. 41. noi lo abbiamo detto nella *nota* 54. alla *Pref.* dell' *Osserv.* predette. C. F.

fanno piedi novanta: in conseguenza il tutto insieme arriva ai cento sessantadue piedi; misura, che, meno due piedi, si accorda colla larghezza di cento sessanta piedi datagli da Diodoro.

§. 33. Si trovano ancora in qualche grossa pietra dell' intavolato dei segni del meccanismo usato nella fabbrica di questo tempio. Questi sono certi incavi in forma di una mezza ellissi ai due piccoli angoli della pietra. In ciascuno di questi incavi si passava un canapo, o una catena, col quale si alzavano questi gran massi di pietre, e gl' incavi andavano ad unirsi insieme rivoltati in alto.

§. 34. Con questo mezzo si collocavano le pietre una accanto all' altra senza bisogno d' alcuna leva: e quando queste pietre erano a luogo si levava il canapo, o la catena, turando con del legno l' apertura dell' incavo, che era voltata in alto, affinchè non vi penetrasse umidità. Si è trovato in uno di questi incavi un pezzo di legno, che dopo due mila e più anni si è ben conservato (54). Fra i disegni d' antichi edifi-

(54) Vedi qui avanti *loc. citat.* §. 20., ove il nostro Autore scrive, che questi legni servivano di ramponi per collegare le pietre. Agli esempj di ramponi consimili, che ho addotti a quel luogo, *not.* 68., può aggiugnersi l' altro, che dà Schoepflin, *Alsat. illustr. Tom I. lib.* 2. *sect.* 6. *cap.* 14. §. 170. *pag.* 533. *Tab.* 14. *litt.* G., di un pezzo di muro di circonvallazione, o trinciera esi-

zj fatti dal celebre architetto Sangallo, ora esistenti nella biblioteca Barberini (55), ho veduto nelle ruine del tempio di Venere in Epidauro un simile incavo alle pietre, ma però angolare. Un tal metodo di alzar grandi massi di pietre, e collocarli nel tempo stesso al loro luogo, è senza dubbio molto migliore di quello, che insegna Vitruvio (56); e i sacchi di arena, de' quali parla Plinio (57), secondo la spiegazione di Poleno (58), pajono ridicoli paragonandoli colla meccanica de' Greci (59).

§. 35. Da ciò si vede quanto semplice fosse la maniera d' operare degli antichi. Pare che i moderni con tutte le loro arti, e col soccorso dell' algebra non abbiano ancora potuto giugnere alla perfezione delle forze moventi di essi.

stente nell' Alsazia inferiore fatto di gran pietroni forse da Giulio Cesare, nel quale i ramponi sono di quercia a coda di rondine lunghi otto pollici, e larghi due. Non so se vi siano stati fatti di legno per mancanza di altra materia. C. F.

(55) Vedi qui avanti nelle *Osserv.* più volte citate al *cap.* 1. §. 21. E. P.

(56) *Lib.* 10. *cap.* 5.

(57) *Lib.* 36. *cap* 14. *sect.* 21.

(58) *Dissertaz. sopra al Tempio di Diana d'Efeso*, §. 19. *Saggi di dissert. dell'Accad. di Cortona, Tom. I. par.* 2. *pag.* 35.

(59) Plinio scrive, che si usarono al tempio di Diana Efesina da Chersifrone per alzare gli architravi di mole immensa: onde fu lavoro de' Greci. C. F.

Riflettiamo alla grandezza enorme degli obelischi. Per tutto l' universo si sono resi celebri i preparativi, che fece l' architetto Fontana per alzare un obelisco sotto il pontificato di Sisto V.; e noi non troviamo notizia veruna intorno alla maniera usata dagli antichi a tal effetto. A' giorni nostri Zabaglia ci ha fatto vedere in Roma come la strada la più naturale, e la più facile è preferibile nella meccanica a tutte le forze complicate delle ruote e delle carrucole, quando la natura delle cose non lo richiegga. Quest' uomo straordinario, il quale mai non aveva avuta istruzione alcuna, e neppur sapea leggere e scrivere, ha inventato colla sola forza del suo talento delle macchine, che sembrano un nulla in se stesse; ma che producono effetti sorprendenti, e colle quali egli ha operato cose, che erano restate incognite agli altri architetti (60).

(60) Le macchine di Zabaglia sono state incise in rame, e pubblicate in un Tomo in gran foglio con quelle del citato cav. Domenico Fontana; e per l' erezione dell' obelisco può vedersene anche la storia presso l' altro Fontana, *Il Tempio Vatic. lib.* 3. *cap.* 4. *segg.*, e in succinto presso il signor Milizia, *Le vite, ec.* nella di lui vita. Goguet, *Tom. III. par.* 3. *lib.* 2. *cap.* 2. *pag.* 49. riporta la maniera descritta da Erodoto, *lib.* 2. *c.* 125. *p.* 164., con cui gli Egiziani alzavano i pietroni per la fabbrica delle piramidi, e ne dà la figura in rame. C. F.

§. 36. Non essendo stato terminato questo tempio di Giove, è avvenuto che col tratto del tempo siansi fabbricate accosto ad esso delle case, e a segno tale, che finalmente ne sia stato tutto circondato. Questa è la giusta spiegazione, che dee darsi alle parole di Diodoro non capite finora: τῶν ἄλλων ἢ μέχρι τοιχῶν τοὺς νεὼς οἰκοδομούντων, ἢ κυκλώσει τοὺς οἴκους περιλαμβανόντων. La traduzione latina del primo membro è: *cum alii ad parietes usque templa educant.* Ma in vece di τοὺς νεὼς dee leggersi τοῦ νεὼ, che poi dee tradursi: *cum alii ad parietes usque templi aedificiis fabricandis accederent*. Nel secondo membro, Enrico Stefano e Rodomanno hanno letto in vece di κυκλώσει *in circuitu* κίοσι *columnis*. Wesselingio ha cercato di conservare queste due parole, e crede che debba leggersi: κύκλῳ κίοσι, κυκλώσει κιόνων.

§. 37. Io m' attengo qui alla lezione stampata, e il lettore versato nella lingua greca vedrà, senza bisogno di far qui una lunga dissertazione accademica, se questi dotti interpreti abbiano capito il testo, e quale delle spiegazioni (61) sia da

(61) Quella di Winckelmann è, a mio giudizio, falsissima, e non so come mai abbia potuto cadergli in mente. Io dubito, ch' egli non abbia capito nulla di tutto il discorso fondamentale di Diodoro. Le case fabbricate col tratto di tempo senz' ordine e senza regola accanto al tempio, che aveano a fare colla sua magnificenza, e col sentimento dello storico, che vuol rile-

preferirsi. Il traduttor francese ha passato ogni cosa sotto silenzio (62).

varla col dire, che quel tempio era di una forma nuova, e non usata per altri tempj? Questa novità singolare Diodoro la fa consistere in ciò, che gli altri tempj o erano circondati tutto intorno da un colonnato, ossia portico di colonne isolate, quali sono i tempj della Concordia nella stessa città, di cui si è trattato finora, quelli di Pesto, di Minerva in Atene, quello di Teseo, nominati avanti, e tanti altri; oppure non aveano quel colonnato intorno, ma bensì la pura cella, che restava chiusa da un semplice muro: questo di Giove, dice Diodoro, è di una nuova forma, perchè partecipa di tutte due quelle forme; vale a dire, che il muro della cella era tirato in fuori sino al colonnato, chiudendo gl'intercolonnj a mezza colonna; cosicchè restasse della forma descritta da Vitruvio, che ho citato qui innanzi *n.* 36., come dirò meglio nella nota seguente: nel qual caso possiamo congetturare, che questo tempio sia stato il primo di quella forma. C. F.

Veggasi sopra nel §. 22. alla *not.* 36. il riportato passo di Diodoro. E.

(62) Dopo tutta la relazione del nostro Autore su questo tempio noi aggiugneremo le osservazioni, che vi ha fatte il più volte lodato signor barone Riedesel nella relazione del suo Viaggio in Sicilia, e nella Magna Grecia, diretto allo stesso Winckelmann, nella lettera I. *pag.* 46. *segg.* « Non trovandosi, dic' egli, giusta la lunghezza e larghezza del tempio indicata da Diodoro, convien dire che vi sia scorso un errore dell' amanuense. Tutte le altre misure date da lui sono esattissime: le colonne hanno quaranta due palmi di circonferenza, e ogni scanalatura ha due palmi da un angolo all' altro. Ho potuto molto comodamente mettermici dentro, e lo stesso hanno potuto fare altri più pieni di me; cosicchè la descrizione di Diodoro, che è stata creduta generalmente

§. 38. Potrà forse questa corta dissertazione indurre qualche uomo dotto a fare delle ricer-

favolosa, è pur troppo vera. Ho procurato di raccogliere fra le rovine quanti pezzi d' Architettura mi è stato possibile di trovare, e numererò qui tutti quelli, de' quali mi è riuscito prender le misure. Un triglifo ha dodici palmi d'altezza, e otto di larghezza: la cella, per quanto ho potuto giudicarne dalle rovine, avea cento venticinque passi di lunghezza. Cercai tutta la giornata inutilmente un frammento di cornice; ma fui più fortunato nel giorno appresso, che mi riuscì trovarne uno molto danneggiato, il quale avea quattro palmi d'altezza; proporzione, che nell' ordine dorico si accorda molto bene colle altre parti. Si vede dai frammenti delle colonne, ch' esse erano secondo la descrizione di Diodoro metà colonne, e metà pilastri. Un dei loro capitelli, che ho misurato, ha, compresa la parte del pilastro, sedici palmi in lunghezza, o larghezza, e otto di altezza. I pilastri sono costrutti di pietre quadrate, che hanno nove palmi da ciascun lato, e conseguentemente trentasei palmi di circonferenza; ed ho trovato con mia grande meraviglia, che quei pilastri erano a rilievo, e alla rustica, con un incavo nelle commissure, per cui vi restava un canale largo e profondo un mezzo palmo.

Questo è tutto quello che ho potuto misurare con certezza dei frammenti di questo tempio. Tali misure sono state sufficienti per mettermi in istato di formarmi un'idea della sua grandezza. Vorrei potergli paragonare san Pietro in Vaticano con tutte le sue proporzioni. Credo certissimamente che esso ha dovuto essere più bello, e più magnifico all' occhio; essendo cosa sicura, che nulla può immaginarsi di più maestoso di questo edifizio. Figuratevi, amico, la grandezza delle colonne; la forma del tempio elegante in se stessa, molto più bella senza dubbio della croce, che forma san Pietro; il colpo d' occhio

che più esatte su i luoghi stessi, per riguardo

dell' insieme della fabbrica; la solidità di quei pilastri; la bella scultura di cui parla Diodoro, e di cui nulla vi rimane. Considerate tutto questo, e ditemi se non s'inalzerà nella vostra immaginazione una fabbrica più nobile assai di quella di san Pietro. Secondo la proporzione del triglifo, questo tempio dee aver avuto dal piede della colonna fino alla cima della cornice l' altezza di cento cinquanta palmi ».

Winckelmann in una lettera allo stesso autore di queste osservazioni da Roma in data dei 2. giugno 1767., le loda come quelle, che servono a spiegare l' oscuro passo di Diodoro, e fatto con maggior attenzione di quelle di altri viaggiatori. Io avrei desiderato, che il sig. barone avesse fatta prima qualche più attenta disamina del passo di quello storico, e con questa in mente avesse ricercate le ruine del tempio di Giove. Prima di esporre le nostre riflessioni daremo le parole di Diodoro in latino, come vanno tradotte secondo ciò che si è detto finora: *Templorum structura et ornatus, in primis vero Jovis fanum, magnificentiam illius aetatis hominum ostendit. Caeterae enim aedes sacrae vel exustae sunt, vel funditus destructae per crebras urbis expugnationes. Olympio cum prope esset, ut tectum induceretur, bellum impedimento fuit. Ab eo tempore exciso oppido, nunquam postea colophonem aedificiis imponere Agrigentini valuerunt. Fanum illud pedum CCCXL. longitudine porrectum est, ad LX. vero latitudo patet, et ad CXX. altitudo, crepidine tamen excepta, attollitur. Maximum hoc omnium est, quae per insulam habentur, et magnitudine substructionum cum exteris quoque comparari meretur. Nam etiamsi molitio ista ad finem perducta non fuit, pristina tamen deformatio adhuc in conspectu est. Cum enim alii ad parietes usque templa educant, aut columnis aedes complectantur, utriusque structurae*

agli antichi tempj della Grecia, quale è fra gli

*genus huic fano commune est. Nam una cum parietibus columnae assurgunt rotundae extrinsecus, sed quadrata intus forma. Ambitus harum ab exteriori parte XX. pedes habet, tanta strigum amplitudine, ut corpus humanum inserere, se apte queat: intrinsecus vero XII. pedes continet. Magnitudo porticuum, et sublimitas stupenda est: in quarum parte orientali Gigantum conflictus est, caelatura, magnitudine et elegantia operis excellens. Ad occasum Trojae expugnatio effιcta habetur, ubi Heroum unumquemque videre est, ad habitus sui formam elaborate fabricatum.*

Io intendo questa descrizione, che la forma del tempio fosse falso-alata, come già notai qui avanti *not.* 61.; cioè che avesse mezze colonne soltanto al di fuori del muro, che veniva a formare, e chiudere la cella; il qual ordine di false, o mezze colonne non avrà girato tutto intorno col muro della cella secondo la regola di altre fabbriche. Ma oltracciò Diodoro aggiugne, che il tempio avea portici (in vece dei quali il signor barone ha letto *porte*); e questi doveano essere due, uno avanti, e l'altro dietro, poichè Diodoro scrive, che su quello d'avanti, e vuol dire nel timpano, secondo ciò che avvertimmo qui innanzi nella *not.* 37. al *cap.* 2. *dell' Osserv. sull' Arch. degli Antichi*; v' era egregiamente scolpita la pugna dei Giganti; e nell' altro opposto, rivolto all' occidente, era scolpita la presa di Troja, ove ciascuno degli eroi era rappresentato col proprio suo abito, e carattere. È probabile che questi due portici siano stati formati almeno da un ordine di colonne isolate distanti due intercolonnj dal muro della cella, della stessa proporzione delle altre mezze, delle quali soltanto avrà presa la misura Diodoro, forse perchè gli riusciva più comodo, e perchè dava insieme la misura del pilastro attaccato ad esse dalla parte interiore della cella, e anco-

altri quello di Sunio sul promontorio attico, il

ra perchè in quella forma di mezze colonne, e pilastri, egli avea fatta consistere la singolarità principale della fabbrica; e non posso credere, che in vece di colonne vi fossero posti degli Atlanti o Telamoni a reggere i portici, come dice il P. Fazelli nel luogo, che citai qui avanti nella *not.* 61. al *cap.* 1. *delle Osserv. sull' Arch.*, e che tre ve ne fossero restati in piedi sin all' anno 1401., per cui quel tempio si è chiamato Palazzo dei Giganti. Forse questa tradizione ha avuto origine dalle figure dei Giganti scolpite nel timpano, le quali in proporzione dell' altezza del tempio dovevano essere colossali. Diodoro non avrebbe certamente tralasciata quella particolarità se vi fosse stata.

Su questa pianta, che io così m' immagino, si può ora discorrere della larghezza, che poteva avere il tempio in proporzione della larghezza, per vedere se la lezione di Diodoro è giusta o no; e potrà insieme alzarvisi l' edifizio per trovare quanti diametri d' altezza aver potessero le colonne. L' espressione dello storico nel dire i portici di una grandezza e altezza stupenda, e il riflettere, che il tempio fu alzato dopo i tempi di Pericle, quando le proporzioni già doveano essersi ingentilite, mi fanno credere che le colonne potessero avere un' altezza maggiore dei sei diametri, che lor dà Winckelmann. Le troveremo anche di circa otto diametri se calcoleremo sulla misura del triglifo accennata dal signor barone Riedesel. Coll' altezza di esso si può stabilire tutta l' altezza dell' intavolato, o cornicione, osservando le ordinarie proporzioni di que' tempi, vale a dire, che il fregio sia di piedi otto, secondo la misura di dodici palmi del nominato triglifo; l' architrave, come più alto del fregio, sia piedi dieci; e la cornice, perchè più bassa del fregio medesimo, sia piedi sei, che uniti insieme fanno piedi ventiquattro; quali dedotti dalla somma totale dell' altezza notata da Diodoro in cento venti

quale anche oggidì sussiste con diciassette colon-

piedi, restano per l'altezza delle colonne, compresovi il capitello, a norma delle regole, piedi novantasei, che similmente divisi per dodici piedi, diametro dato dallo stesso Diodoro ai pilastri, e per conseguenza anche alle colonne, vengono ad avere l'altezza di otto diametri. Nè qui posso valutare l'autorità di Vitruvio, il quale dicendo che nei primi le colonne doriche aveano sei diametri, e sette in appresso, dovette ignorare le fabbriche di Girgenti, o almeno il tempio creduto della Concordia, e tutti gli altri, de' quali voglionsi le colonne di cinque diametri, e anche come accennai alla *not.* 161. del *cap.* 1. *Osserv. sull' Archit.* e queste fabbriche tutte dei migliori tempi dell' arte, come dissi nella nota alla *not.* 47. prec. Siccome poi il tempo di Giove non poteva essere una torre; e la sua larghezza dovea essere corrispondente all' altezza; in qualunque proporzione si voglia prender questa, sarà sempre vero, che vi sia errore nel numero dei piedi segnatici da Diodoro per la sua larghezza: il che tanto più dobbiamo credere, dopo che ci asserisce il lodato viaggiatore, che l' area mostra ancora oggidì un'ampiezza maggiore per questa parte; nella qual area peraltro era da osservarsi, che anticamente vi doveva essere compreso il basamento ornato di più scalini, o anche senza, che girava tutto intorno al tempio; e questo basamento non dovea comprendersi nelle tre accennate dimensioni dell' edifizio. (Vedasi la figura alla Tav. CLXXXVI. N. 295.)

Per maggiormente illustrare qui il passo di Diodoro, e l' epoca degli edifizj di Girgenti esamineremo ora l' opinione del P. Pancrazi riguardo al detto tempio della Concordia, di cui daremo la figura (nelle Tav. CXCIV. e CXCV.). Egli *Tom. II. par.* 2 *c.* 2. *p.* 89. pretende che sia stato fabbricato dopo che scrisse Diodoro; e si fonda principalmente sulla grande conservazione di esso, quando all' opposto Diodoro scrive che i tempj di quella città fu-

ne intiere, e che merita una descrizione più

rono tutti arsi, o distrutti. L'argomento non pare di molta forza, e anche niuna, se consideriamo bene il sentimento dello storico. Dice questo, che i tempj furono o distrutti, o abbruciati. Chi ci prova, che per distrutti intenda rovinati affatto? In quelli che furono arsi, essendo tutti fabbricati con quei massi di pietre, che cosa poteva consumarsi se non se al più il soffitto, se era di legname, e il tetto? E che in fatti non fossero rovinati gli edifizj dai fondamenti è chiaro dal lodare e ammirare che fa Diodoro la struttura e gli ornamenti di essi, e in ispecie dello stesso tempio di Giove, che sussisteva ancora quando scrisse Diodoro nella forma, in cui fu interrotto nell' olimpiade XCIII.: *nam templorum structura et ornatus, in primis vero n ɴis fanum, magnificentiam illius aetatis hominum ostendit*. Nè mai più fu possibile agli Agrigentini di terminare questo tempio di Giove dopo quel tempo, in cui la città fu saccheggiata e rovinata in parte: *ab eo tempore exciso oppido, numquam postea colophonem aedificiis imponere Agrigentini valuerunt*. Or se tante furono le angustie di quei cittadini in tutto quel frattempo da non poter compire quel resto di tempio, e di tempio sì famoso e magnifico, e da non poter restaurare gli altri, vorremo credere che in pochi anni dopo Diodoro, e sotto la dominazione dei Romani abbiano avuto il comodo di alzare il tempio supposto della Concordia di una spesa e di un lavoro anch' esso sorprendente? E di più si avrebbe a credere, che poco prima di Augusto durasse ancora il piacere di far le colonne di una proporzione così bassa, come dissi qui avanti alla *not.* 50. Io tengo dunque per fermo che questo tempio sia stato eretto prima di quello di Giove Olimpico, e circa l' età di Pericle, come accennai al luogo citato. Secondo Tucidide, *lib.* 6 *cap.* 3. gli Jonj, e i Dori furono i primi a piantar colonie in Sicilia sotto la scorta di Teocle. Coti-

esatta di quella, che trovasi nella relazione del viaggio del sig. Fourmont in Grecia (63). Tutto dipende dalla maniera di veder le cose. Lo Sponio e i più eruditi viaggiatori si sono limi-

femo di Rodi, e Entimo di Creta fondarono Gela, e colle leggi dei Dori la governarono. Cento otto anni dopo i cittadini di Gela andarono a fondar Agrigento, come segue a dir Tucidide, *cap.* 4.; il che avvenne nell' Olimpiade L. anno 1., e 579. anni avanti Gesù Cristo, come nota Dodwello *Annal. Thucyd. pag.* 23. al detto anno; e puo vedersi anche il padre Pancrazi, *Tom. I. par.* 2. *cap.* 1. Pericle governò solo Atene dalla Olimpiade LXXXIII., e d' allora cominciò le sue fabbriche più sontuose. Non valutando l' opinione del sig. Denina, *Istoria della Grecia, Tom. II. lib.* 7. *cap.* 4., il quale pretende senza darne veruna prova, che non prima dell' Olimpide LXX. s' incominciassero a tagliare, e con certe regole impiegare sassi e marmi dai Greci in gran parte di quelle opere, che per innanzi faceansi di legno; si può ben dire che vi passasse qualche tempo dalla fondazione della città alla creazione di quelle grandi fabbriche; e che questo tempo arrivasse fin circa i tempi di Pericle. Pare che Diodoro non le porti molto avanti all' Olimpiade XCIII. col dire, che desse erano un grande argomento della ricchezza, potenza e grandiosità degli Agrigentini in quella età: *magnificentiam illius aetatis hominum ostendit* Vedasi (al Tom. XII) nella spiegazione delle Tavole in rame (N. CLXXVIII.) ove meglio tratteremo della Storia dell' Architettura in Grecia, e in queste altre parti. C. F.

(63) *Relation abrégée du Voyage litter. ec. Acad. des Inscript. Tom. VII. Hist. pag.* 350. — Vitruvio, *lib.* 4. *cap.* 7. parla di un tempio di Pallade in Sunio nell' Attica; e chi sa che non sia lo stesso, di cui parla Fourmont? C. F.

tati a cercare delle iscrizioni e dei manoscritti. Cluverio e l'Olstenio si sono occupati nella geografia antica, ed altri hanno avuto per iscopo qualche altro oggetto; ma fin ad ora non v' è stato chi abbia pensato all' arte. Vi sono ancora molte cose a dire sulle opere d' Architettura degli antichi esistenti in Roma, e suoi contorni. Desgodetz non ha fatto che misurarle: resta dunque ad un altro di darci delle osservazioni e delle regole generali su quest' arte (64).

(64) Ha ciò eseguito in qualche modo il nostro Autore colle Osservazioni sull' Architettura messe qui avanti, che ha scritte dopo questo opuscolo sui tempj di Girgenti. Nella prefazione ad esse trattasi anche di quelli, che hanno dati i monumenti della Grecia per l' arte. C. F.

# PENSIERI

SULLA IMITAZIONE

# DELLA PITTURA E SCULTURA

DEI GRECI

AL SERENISSIMO E POTENTISSIMO PRINCIPE

# FEDERIGO AUGUSTO

## RE DI POLONIA

## ELETTORE DI SASSONIA EC.

*Col più profondo rispetto depongo a' piedi della R. M. V. questo mio scritto.*

*La fiducia che me lo fece intraprendere riposa tutta sulla costumanza di quel secolo d'oro delle Arti, che V. R. M. fece rinascere in tutto il suo splendore.*

*Ai tempi d'Augusto creduto si sarebbe che un'opera sulle Arti molto perder dovesse del suo pregio, se ad altri che ad Augusto stesso, il padre delle Arti, fosse stata dedicata.*

*Unitamente alle altre grandi qualità di quel monarca, nella R. M. V. si trasmise qual retaggio anche quella di protettore delle Arti belle; ed un saggio sulle Arti, delle quali V. R. M. è il più illuminato cono-*

scitore e più competente giudice, non può essere sottomesso ad altra decisione che alla vostra, che ad ogni altra prevale.

Vorrebbe giustizia che al sacro nome della R. M. V. nome eternato dalle Arti nulla consacrato venisse, se non ciò che fosse riconosciuto degno di passare alla posterità: ma a tanto le mie forze non valevano; d'altronde qual'è l'offerta per grande e sublime che ella esser possa, la quale meschina e vile non compaja a confronto di tanta Maestà!

Il poco ch'io qui presento sia nello stesso tempo una offerta al dio tutelare del regno delle Arti, sul cui suolo io osai porre il piede: e mi conforta il pensare che sempre accette furono le offerte meno pel loro reale valore che per la rettitudine delle intenzioni con cui vennero fatte. Parli la presente per me.

Della Vostra Real Maestà

Umilissimo ed obbedientissimo servo

Winckelmann.

# PENSIERI

## SULLA IMITAZIONE

## DELLA PITTURA E SCULTURA

## DEI GRECI

§. 1. Il buon gusto che va sempre più diffondendosi incominciò a formarsi in Grecia prima che in ogni altro luogo. Tutte le invenzioni dei popoli stranieri, non vennero nella Grecia che qual germe primitivo, e nuova natura e nuova forma rivestirono nel paese, che per la dolcezza delle stagioni ch' ivi trovò, a preferenza d' ogni altro, Minerva assegnò per dimora ai Greci, come il paese che savii ingegni produrre doveva (1).

§. 2. Il gusto, che questa nazione impresse alle sue opere, a lei proprio rimase; ben di rado si allontanò esso dalla Grecia senza che alcunchè del suo bello perdesse, e soltanto in tempi posteriori venne conosciuto nelle regioni lontane. Esso era, non v' ha dubbio, totalmente straniero nei climi settentrionali in quel tempo, in cui ambe le arti delle quali sommi maestri sono i Greci, pochi ammiratori vantavano; in quel tempo, in cui le più stupende opere della scuola del

(1) Plato in Timaeo. p. 11.

Correggio erano impiegate al basso ufficio di cortine alle finestre delle reali scuderie di Stocolma (2).

§. 3. E se confessare si debbe che il regno del grande Augusto fu il vero felice momento nel quale le Arti a guisa di straniera colonia si videro introdotte in Sassonia, sotto quello del suo successore, il Tito Alemanno, esse divennero ivi indigene, e generale vi rendettero il buon gusto.

§. 4. Eterno monumento della grandezza di questo monarca si è il vedere esposti allo sguardo di tutti, col solo scopo di formare il buon gusto, i più grandi tesori dell' Italia, e quanto in fatto di pittura di più perfetto negli altri paesi si fosse prodotto. Lo zelo suo a rendere immortali le Arti non ebbe posa, finchè non gli riuscisse di porre innanzi agli occhi agli artisti, perchè avessero ad imitarle, le infallibilmente vere opere dei greci maestri e dei più grandi fra essi.

§. 5. Le più pure fonti dell' Arte son ora aperte, felice è quegli che le trova e le gusta. Il cercare queste fonti, è lo stesso che dire: andare ad Atene; e Dresda è ora divenuta l' Atene degli artisti.

§ 6. L' unica via per noi a farci grandi, anzi, ove possibil fosse, inimitabili, è l' imitazione degli antichi, e ciò che taluno disse di Omero; imparare cioè ad ammirarlo quegli che imparò ad intenderlo, dir si debbe anche delle opere degli antichi, e particolarmente dei Greci. Bisogna conoscerle, come si conosce il proprio amico per trovare il Laocoonte inimitabile al pari di Omero. Stretta una simile conoscenza si potrà giudicare come giudicò Nicomaco dell' Elena di Zeusi: « prendi i miei occhi (diceva egli ad un ignorante che

(2) Epistola sui Pensieri intorno all'imitazione della pittura, e scultura dei Greci, §. 19. e 20. in questo volume. E.

voleva biasimare il quadro) ed ella parratti allora una dea. » (3).

§. 7. Con quest' occhio Michelangelo, Raffaello e Poussin videro le opere degli antichi. Eglino attinsero il buon gusto alla sua sorgente, e Raffaello lo attinse nel paese stesso in cui si formò. È noto ch' egli inviò giovani in Grecia a disegnare per lui gli avanzi dell' antichità.

§. 8. Una statua romana antica sarà sempre in confronto d' una statua greca quello, che la Didone di Virgilio, in mezzo al suo seguito paragonata a Diana in mezzo alle Oreadi, sarà in confronto della Nausicae d' Omero che il primo ha cercato d' imitare.

§. 9. Il Laocoonte era per gli artisti di Roma antica, quello che è per noi; la regola di Policleto (4) (*); una regola perfetta dell' arte.

§. 10. Non emmi necessario il dire che nelle più celebri opere degli artisti greci s' incontrano alcune negligenze. Il delfino unito alla Venere de' Medici insieme agli amorini scherzanti; il lavoro di Dioscoride, ad eccezione della figura principale nel suo Diomede col Palladio (5) ne sono esempi. È noto che il lavoro del rovescio delle più belle medaglie dei re di Egitto e di Siria raramente è eguale a quello delle teste degli stessi re. I grandi artisti sono accorti anche nelle loro negligenze, e cogli stessi loro errori istruiscono. Si osservino le loro opere, come Luciano dice

(3) Sentenza del pittore Nicomaco ( Stob. Serm. 59. ), Eliano lo chiama Nicostrato. E.

(4) Epistola ec. § 41. — Storia dell' Arte, vol. 9. cap. 2. §. 22. E.

(*) Il Doriforo statua di Policleto per servire di regola agli artisti. N. del T.

(5) Storia dell' Arte, vol. 7. cap. 1. §. 42. e vol. 11. cap. 2. §. 8. Epistola ec. s. §. 29. E.

aver osservato il Giove di Fidia, cioè Giove medesimo, non già lo sgabello su cui posa i piedi (6).

§. 11. I conoscitori ed imitatori delle opere greche trovano in quei capo-lavori non solo la più bella natura, ma anche più della natura, cioè, certe bellezze ideali della medesima, le quali, come un antico commentatore di Platone c'insegna (7) « sono composte di figure create soltanto nel nostro intelletto. »

§. 12. Il più bel corpo dei tempi nostri non rassomiglierebbe forse al più bel corpo greco, più di quello che Ificle somigliasse ad Ercole suo fratello. L'influenza d'un mite e puro cielo agì sulla prima formazione dei Greci: ma gli esercizj della persona praticati fino dalla adolescenza diedero ai loro corpi le nobili forme. Si prenda un giovine Spartano procreato dalla unione d'un eroe e di una eroina, che mai nella sua infanzia non sia stato imprigionato nelle fascie, che fino dal settimo anno della sua età abbia dormito sulla nuda terra, e che dalla prima infanzia sia stato esercitato alla lotta ed al nuoto: venga esso posto a confronto di un giovine sibarita de' giorni nostri, e si giudichi quale dei due prenderebbe l'artista a modello di un giovine

(6) De scrib. hist. c. 27.

(7) Proclus in Timaeum Platonis. Un bellissimo passo sopra questo argomento tanto discusso si trova in Cicerone: « Ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, « quo non pulchrius id sit, unde illud, ut ex ore aliquo, « quasi imago exprimatur, quod neque oculis, neque au- « ribus, neque ullo sensu percipi potest, *cogitatione* tantum « et *mente* complectimur. — Nec vero ille artifex (Phidias) « quum faceret Jovis formam aut Minervae contemplaba- « tur aliquem e quo similitudinem duceret, *sed ipsius in* « *mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam*, « *quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem* « *artem et manum dirigebat*. (de Oratore, initio). E.

Teseo, di un Achille o forse anche di un Bacco. Colle forme di quel Sibarita ne nascerebbe un Teseo allevato a rose; colle forme dello spartano, un Teseo allevato a carne; come disse un pittore greco parlando di due diverse immagini di quell' eroe (8).

§. 13. Efficacissimo sprone per tutti i giovani greci a tenere in esercizio il loro corpo erano i grandi giuochi; e le leggi imponevano a quelli che volevano sperimentarsi nei giuochi Olimpici, che avessero a prepararsi pel corso di dieci mesi in Elide, il luogo in cui quei giuochi si celebravano. I premj maggiori non erano sempre riportati da uomini adulti, ma anzi per lo più riportavanli i giovani, come è facile il rilevarlo dalle odi di Pindaro. Rendersi pari al divino Diagora (9) era il più caldo desiderio della gioventù.

§. 14. Osservate lo snello indiano che correndo a piedi insegue un cervo: quanto fluidi non divengono i suoi umori, quale pieghevolezza ed agilità non acquistano i suoi nervi ed i suoi muscoli, qual leggierezza tutta la struttura del suo corpo? Tali ci descrive Omero i suoi eroi, ed il tratto più caratteristico con cui ci indica il suo Achille si è la velocità de' suoi piedi.

§. 15. Col mezzo di questi esercizj i corpi acquistavano quel grande e maschio contorno, che i greci maestri davano alle loro statue, contorno che non peccava nè di troppa mollezza nè di troppa robustezza. I giovani Spartani erano in dovere di mostrarsi nudi agli Efori tutti i dieci giorni, e questi prescrivevano

(8) Eufranor. Plin. l. 35. Sect. 40. §. 25. — Plutarch. Bellone an pace etc. c. 2. — Storia dell' Arte, lib. 9. cap. 3. §. 23. E.

(9) Pind. Olymp. ad 7. argum. et Schol.

più rigorosa dieta a quelli che incominciavano a divenire un po' grassi (10). Fra le leggi di Pittagora ne esisteva una, la quale prescriveva di far di tutto per non lasciar prendere al corpo troppa robustezza (11). Era forse questo il motivo per cui ai giovani greci dei tempi più antichi, che si disponevano alla lotta, mentre a questa si preparavano, non era permesso di nutrirsi d' altro che di cibi di latte (12).

§. 16. Ponevasi ogni cura a schivare il più piccolo sconcio del corpo. Alcibiade nella sua gioventù non volle imparare a suonare il flauto, perchè quell' istromento contraffaceva il volto: i giovani ateniesi seguivano il suo esempio (13).

§. 17. In conseguenza di ciò l' intiero vestito dei Greci era disposto di maniera, che non recasse il menomo impaccio allo sviluppo della natura. Il crescimento delle belle forme non soffriva alcuno di quelli impedimenti, che soffre ora per il nostro stretto ed incomodo vestire, e particolarmente al collo, ai fianchi ed alle coscie. Lo stesso bel sesso presso i Greci non usava di alcun ornamento che gli tormentasse le forme. Le giovani spartane portavano vesti così corte e così leggiere che chiamarle facevano: mostratrici di fianchi (14).

(10) Ælian. l. 14, c. 7.

(11) Porphirius de vita Pytagorae §. 35. — Jamblicus de vita Pythag. c. 31. §. 162. §. 196. p. 400. sq. edit. Kiessling. E.

(12) Pausan. l. 6. e 7. Epistola ec. §. 43. Illustrazione dei Pensieri sull' imitazione della pittura, e scultura dei Greci.

(13) Plutarch. in Alcib. c. 2. E.

(14) Dal poeta Ibico chiamate Φαινομηριδες da Euripide γυμνοισι μηροις (Andromache, v. 595.) Plutarch. in Comparat. Lycurgi c. Numa c. 3. Storia dell'Arte, lib. 6. cap. 1. §. 15. E.

§. 18. È pure noto quanto studio si facessero i Greci per procreare bei figli. Quillet nella sua Callipedia non accenna tanti mezzi per riuscirvi, quanti ne usavano i Greci. Eglino spinsero la cosa tant' oltre, che cercavano perfino di far divenire turchini gli occhi neri (15). A rendere più facile il conseguimento di un tale scopo si instituirono giuochi con premj per la bellezza. Questi giuochi tenevansi in Elide. I premj consistevano in armi che si appendevano nel tempio di Minerva. A quei giuochi non potevano mancare esperti giudici; poichè « i Greci, dice Aristotile, facevano insegnare il disegno ai loro figli, principalmente, perchè essi credevano, che ciò più abile rendesse a conoscere e giudicare la bellezza dei corpi (16). »

§. 19. Il bel sangue degli abitanti della maggior parte delle isole greche, sebbene misto a tanti diversi sangui stranieri; e le rare attrattive, delle quali ivi è il bel sesso dotato, particolarmente nell' isola di Scio, offrono un facil mezzo a congetturare sulla bellezza d' ambi i sessi presso i loro padri, i quali gloriavansi d' essere originarj non solo, ma più antichi della luna.

§. 20. Vi sono ancora a' dì nostri intiere nazioni, presso le quali perfino la bellezza non è un pregio, perchè tutto è bello. Gli scrittori di viaggi sono tutti unanimi nel dir questo dei Georgiani e dei Kabardinski, popolazione che abita la Crimea Tartara.

§. 21. Le malattie fatali a tante beltà, e distruggitrici delle più nobili forme, erano sconosciute ai Greci. Negli scritti dei medici greci non si trova indizio

(15) Epistola ec. §. 44.

(16) Arist. de Rep. l. 8. cap. 3. in fine. — Storia dell' Arte, lib. 4. c. 1. §. 25. e lib 9. c. 3. §. 21.

veruna di vajuolo, ed in nessun ritratto di greco da noi conosciuto, (e noi sappiamo, che Omero suole in questi entrare spesso fino ne' più minuti tratti) si sono trovati mai buchi, o bezzichi del vajuolo.

§. 22. Le malattie veneree e la malattia inglese loro figlia non infuriavano ancora contro la bella natura de' Greci.

§. 23. Tutto quello che dalla nascita fino al completamento del crescere inspirò la natura, ed insegnò l' arte per lo sviluppo dei corpi, per la conservazione, pel raffinamento e per l' ornamento di questo sviluppo, fu posto in opera a vantaggio della bella natura degli antichi Greci; e può con tutta la verisimiglianza dirsi esser questa la causa per cui la bellezza dei loro corpi di tanto superiore si fu a quella dei nostri.

§. 24. Ma le più perfette creazioni della natura soltanto in parte ed imperfettamente conosciute si sarebbero in un paese, in cui come nell' Egitto, la pretesa culla delle arti e delle scienze, la natura da più rigorose leggi fosse stata inceppata in molte delle sue operazioni. Ma in Grecia, ove l' uomo fin dalla prima gioventù davasi alla giovialità ed al piacere, ove quella che noi ora chiamiamo civile decenza, niun' ostacolo opponeva alla libertà dei costumi, ivi la bella natura non coperta da alcun velo mostravasi a grande istruzione degli artisti.

§. 25. La scuola degli artisti era nei Ginnasj, ove la gioventù guarentita dalla pubblica verecondia nuda si formava ai corporali esercizj. Il filosofo e l' artista vi andavano; Socrate per istruire Carmide, Antolico Lisede; un Fidia per rendere collo studio di quelle belle creature l' arte più ricca. Imparavansi colà i movimenti dei muscoli, i volgimenti del corpo, si studiavano i contorni o sul corpo stesso o sull' impronte che i giovani lottatori lasciavano sulla rena.

§. 26. Il più bel nudo dei corpi pompeggiava colà in tante diverse, vere e nobili positure ed atteggiamenti, che vano sarebbe lo sperare di far prendere atteggiamenti e positure simili ad uno dei prezzolati modelli delle nostre accademie.

§. 27. Il sentimento interno è quello che forma il carattere della verità; ed il disegnatore, che vuole imprimerlo alle sue accademie, non ne otterrà neppure l' ombra del vero, se col proprio non riuscirà a supplire quello che la insensibile indifferente anima del modello non sente, nè può esprimere con una azione propria ad un certo sentimento o ad una certa passione.

§. 28. L' introduzione a molti dialoghi di Platone ch' ei fa incominciare nei Ginnasj di Atene, ci porge una immagine della nobiltà dell' animo di quei giovani, e ci dà campo a formare un eguale giudizio delle azioni loro e degli atteggiamenti che prendevano ne' loro esercizj del corpo.

§. 29. I piu bei giovani nudi ballavano sul teatro, e Sofocle, il gran Sofocle, fu il primo nella sua gioventù, che un tale esempio offrisse ai suoi concittadini (17). Frine nei giuochi Eleusini bagnossi alla

(17) Qui Winckelmann si è lasciato sfuggire una inesattezza. Sofocle non ballò mai nudo sul teatro, ma bensì intorno ai trofei dopo la vittoria di Salamina, nudo secondo alcuni, secondo altri vestito. (Athen. l. 1. c. 17. §. 39. p. m. 20.) Sofocle trovavasi fra i fanciulli, che eransi posti in sicurtà a Salamina, e si fu in quell' isola, ove allora piacque alla musa tragica di riunire i suoi tre prediletti in una gradazione simbolica. Il coraggioso Eschilo cooperò alla vittoria; il vivace Sofocle danzò intorno ai Trofei, ed Euripide nel giorno stesso della vittoria nacque in quella felice isola. *Lessing nel suo Laocoonte alla fine*.

vista di tutti i Greci, e nel suo uscire dall' acqua fu presa dagli artisti a modello di una Venere Anadyomene (18), ed è noto che giovani fanciulle a Sparta in una certa festa ballavano nude innanzi agli occhi dei giovani (19). Strano parrà forse ciò a prima vista, ma cesserà in gran parte la sorpresa, ove si rammenti, che anche i Cristiani della Chiesa primitiva, tanto uomini che donne senza alcun velame venivano battezzati o immersi nello stesso tempo ed allo stesso fonte (20).

§. 30. Per conseguenza presso i Greci, qualunque festa era una occasione che si offriva agli artisti per conoscere nei suoi più minuti particolari la bella natura.

§. 31. L' indole umana dei Greci, nella bella libertà di cui andavano lieti, non aveva voluto che nei giuochi loro s' introducessero spettacoli di sangue; e se questi, come alcuni il pretendono, furono un tempo in uso nell' Asia Ionica, erano già da lungo tempo stati aboliti. Antioco Epifane re d' Assiria fece venire dei gladiatori da Roma, e fece servire quegl' infelici di spettacolo ai Greci (21): n' ebbero questi orrore da principio, ma col tempo il tenero sentimento si perdette; ed anche quegli spettacoli scuola ai maestri divennero. Su quei modelli studiò un Ctesilao il suo Gladiatore moribondo (22), « in

(18) Athen. l. 13. c. 6. §. 59. E.
(19) Plutarch. in Licurgo c. 14. E.
(20) Se ne vegga la prova nella Illustrazione ec. §. 32.
(21) Athen. l. 5. c. 5. §. 22.
(22) Alcuni congetturano che questo Gladiatore, del quale parla Plinio, sia il famoso Gladiatore Ludovisi, che ora sta nella gran sala del Campidoglio. — In seguito Winckelmann non credette più quella statua un gladiatore,

cui facilmente scorger potevasi quanto ancora gli rimanesse della sua anima. « (23).

§. 32. Tutte queste occasioni di osservare la natura spinsero gli artisti greci sempre più innanzi: essi incominciarono a formarsi certe idee generali di bellezza tanto delle singole parti quanto delle intiere proporzioni dei corpi, le quali idee dovevano superare la natura essa stessa. Il tipo ch' ei si prefissero, fu una natura intellettuale, soltanto immaginata nella loro mente.

§. 33. Così dipinse Raffaello la sua Galatea. Veggasi la sua lettera al conte Baldassare Castiglione (24) « Siccome le bellezze (così scrive egli) fra le donne sono tanto rare, così io mi servo di una certa idea, che mi sono formata nella mente. »

§. 34. Guidati da tali elevate idee sulla forma ordinaria della materia i Greci figuravano gli uomini e gli dei. Negli dei e nelle dee la fronte ed il naso formavano quasi una linea retta. Le teste delle donne celebri nelle medaglie hanno simili profili, sebbene non fosse permesso in quelle il lavorare ad arbitrio secondo il bello ideale. Non potrebbe egli trarsi da ciò la congettura che queste forme degli antichi Greci fossero loro proprie, come i nasi schiacciati sono proprii ai Calmucchi, e gli occhi piccoli ai Chinesi? I grandi occhi delle teste greche, che si vedono nelle pietre e nelle medaglie, potrebbero venire all'appoggio di tale congettura.

ma un eroe, e lo attribuì ad altro artefice in vece di Ctesilao. M. Storia dell' Arte, lib. 9. cap. 2. §. 33. — Prefazione alle note sulla Storia dell' Arte, §. 24. E.

(23) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. E.

(24) Bellori, Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d' Urbino, Roma 1695. fol.

§. 35. Le imperatrici romane vennero figurate dai Greci nelle loro medaglie secondo queste stesse idee. La testa di una Livia e di una Agrippina ha lo stesso profilo della testa d'una Artemisia e d'una Cleopatra.

§. 36. Tutto questo porta ad osservare che la legge prefissa dai Tebani ai loro artisti di imitare sotto certe pene nel miglior modo la natura, era pure riguardata per legge dagli artisti della Grecia (25). Ove non si poteva usare del dolce profilo greco senza nuocere alla somiglianza, essi attenevansi alla verità della natura; come può vedersi nella bella testa di Giulia figlia dell'imperatore Tito, opera di Evodio (26).

§. 37. Ma la legge di figurare le persone somiglianti e nello stesso tempo più belle, fu sempre la legge suprema che gli artisti greci seguirono, e presuppone necessariamente nel maestro lo scopo d'imitare la più bella, la più perfetta natura. Polignoto osservò costantemente quella legge.

§. 38. Quando dunque si dice di alcuni artisti, che essi fecero come Prassitele, il quale figurò la sua Venere di Gnido sul modello di Cratina sua amante (27), o come altri pittori che presero Laide per modello delle Grazie (28), io credo che essi ciò facessero senza deviare dalle accennate generali e grandi leggi dell'arte. La bellezza che cade sotto i sensi, la mostrò all'artista la bella natura, i tratti sublimi glie li mostrò il bello ideale; dalla prima ei prese l'umano, dal secondo il divino.

(25) Ælian. Var. Histor. l. 4. c. 4. E.
(26) Stosch, Pierres gravées pl. 33.
(27) Clem. Alex. Cohort. ad gent. p. 47. — Lucian. Amores §. 13. E.
(28) Aristaenet, Epist. 1. p. 4. edit. Boissonad. E.

§. 39. Se alcuno è dotato di perspicacia tale da vedere anche nel più recondito dell' arte, questi confrontando tutto quello che ci resta delle opere greche colla maggior parte delle moderne, con quelle principalmente nelle quali si seguì più la natura che il buon gusto, vi troverà sovente bellezze non peranco osservate.

§. 40. Nella maggior parte delle figure dei maestri moderni veggonsi in quelle parti del corpo che sono compresse, piccole e troppo marcate pieghe della pelle; mentre nelle figure greche, ove nelle parti compresse esistono simili pieghe, un lieve ondeggiamento le fa sollevare l'una dall' altra in modo che queste pieghe formano un insieme ed una pressione di nobile foggia. Questi capi-lavori ci mostrano una pelle che non è stirata, ma mollemente distesa sopra una carne sana che la riempie senza un distendimento esagerato, ed in tutti i piegamenti delle parti carnose ne segue ad esse unita la direzione; la pelle non rende mai, come non le rende sui nostri corpi pieghe isolate, piccole e distaccate dalla carne.

§. 41. Egualmente distinguonsi le opere dei moderni dalle greche per una quantità di piccoli incavi, e per troppe e troppo sensibili fossette, le quali, quando se ne trovano nelle opere degli antichi, sono accennate con una saggia parsimonia, secondo la loro vera misura nella più perfetta natura greca, ed in modo, che spessissimo soltanto un senso squisito le ravvisa.

§. 42. Qui manifesta appare sempre da per se la verisimiglianza, che nella formazione dei bei corpi greci vi fosse, come nelle opere de' loro maestri, più unità nell' insieme delle forme, una più nobile simmetria delle parti, una maggiore ricchezza, senza i magri stiramenti, e senza le tante minute cavità che veggonsi ne' nostri corpi.

§. 43. Non si può andar più in là della verisimiglianza. Ma questa verisimiglianza merita l' attenzione dei nostri artisti, ed intelligenti dell' arte; e questo tanto più, in quanto è indispensabile lo sceverare la venerazione che abbiamo pei monumenti greci dai pregiudizj che molti vi mescolarono, acciò non sembri, che s' imitino soltanto per il merito dell' antichità loro.

§. 44. Questo punto, su cui discordi sono le voci degli artisti, richiedeva che più circostanziatamente e diffusamente se ne ragionasse di quello che ora da noi far si poteva.

§. 45. È noto che il gran Bernini fu uno di quelli che vollero impugnare ai Greci il vantaggio di una più bella natura e di una bellezza ideale nelle loro figure. Ei portava inoltre opinione « che la natura sapea da se stessa dare a tutte le sue parti la conveniente bellezza: e che l' arte consisteva soltanto nel saperla vedere. » Ei si è vantato di aver bandito un pregiudizio in cui egli avea vissuto da prima riguardo alla bellezza della Venere de' Medici, la quale però dopo indefesso e faticoso studio aveva in varie occasioni potuto scoprire nella natura (29).

§. 46. La Venere de' Medici fu dunque quella che gl' insegnò a trovare le bellezze nella natura, le quali ei prima creduto aveva trovare in lei soltanto, e che senza la Venere non avrebbe ricercate nella natura. Non ne segue egli da ciò che la bellezza delle statue greche può essere scoperta, prima che scoperta esser possa la bellezza nella natura, e che per conseguenza la prima è più toccante, meno sparsa, più riunita in un tutto, che questa? Lo studio della natura deve

(29) Baldinucci, Vita del cav. Bernini.

dunque per lo meno essere una strada più lunga e più faticosa per arrivare a conoscere il bello perfetto, che non lo sia lo studio dell' antico; e Bernini, il quale insegnò sempre a' suoi scolari stare il vero bello nella natura, non additò loro certamente la via più breve.

§. 47. L' imitazione del bello della natura, o si riferisce ad un solo modello, o riunite tutte le osservazioni fatte sopra varii ne forma un soggetto solo. Nel primo caso chiamasi fare una *copia simile, un ritratto*; e questo conduce alle forme ed alle figure olandesi. Nel secondo caso l' imitatore prende la via del *bello universale* e delle *figure ideali* di questo bello; e questa è la via che presero i Greci. La differenza fra i Greci e noi è questa. I Greci riuscirono a fare quelle figure quando anche queste non fossero prese dai corpi più belli, per mezzo dell' occasione continua che avevano d' osservare il bello della natura, la quale all' incontro fra noi, non sempre, anzi ben di rado si mostra quale l' artista la vorrebbe.

§. 48. Non facilmente la natura nostra produrrà un corpo perfetto come quello dell' Antinoo, e non sarà possibile il formarsi un' idea che superi le proporzioni più che umane di una bella divinità, quali veggonsi nell' Apollo del Vaticano.

§. 49. Io credo che l' imitazione di quei modelli potrebbe insegnare il modo di divenire più prontamente maestro, poichè con tale imitazione nell' uno trovasi compendiato tutto quello che è sparso nell' intiera natura, e nell' altro si scorge fin dove la più bella natura possa con ardire sì, ma nello stesso tempo con saviezza innalzarsi sopra se medesima. Quella imitazione insegnerà a pensare ed immaginare con sicurezza, giacchè ella mostra in quei modelli stabilito l' estremo confine del bello sì umano che divino.

§. 50. Se l' artista fabbrica su tali fondamenti, e fa che le regole greche della bellezza il sentimento e la mano sua dirigano, ei trovasi allor sulla via, che condurrallo con sicurezza verso l'imitazione della natura. Le idee dell' intiero, del perfetto nella natura dell'antichità, più chiare e più sensibili gli renderanno le idee del diviso nella natura nostra. Scoprendo le bellezze di questa ei saprà collegarle col bello perfetto, e coll' ajuto delle forme sublimi a lui sempre presenti, ei diverrà regola a se medesimo.

§. 51. Allora e non prima l'artista, e principalmente il pittore, potrà tutto abbandonarsi alla imitazione della natura, in quei casi ne' quali l' arte gli permette di scostarsi dal marmo, come nei panneggiamenti, nelle vesti, e di darsi più libertà, come ha fatto il Poussin; poichè « quegli che va continuamente dietro « agli altri, non anderà mai loro innanzi: e quegli « che non sa far nulla di buono da se medesimo, non « saprà neppure servirsi bene delle cose fatte dagli « altri. » Così diceva Michelangelo.

§. 52. Animе, cui la natura fu benigna,

. . . . . . . *quibus arte benigna*
*Et meliore luto finxit praecordia Titan* (30),

hanno innanzi a loro aperta la strada a divenire originali.

§. 53. In questo senso è da prendersi ciò che scrive De Piles « che Raffaello, all'istante in cui la morte lo « sorprese, poneva tutto lo studio ad abbandonare il « marmo e di seguire in tutto e per tutto la natura. » Il vero gusto dell' antichità gli sarebbe stato sempre compagno e guida anche in mezzo alla comune natura,

(30) Juv. XIV. 35.

e tutte le osservazioni da lui fatte in quella, per una specie, diremo quasi, di chimica trasformazione, in esso quello divenute sarebbero che costituiva l' essere l' anima sua.

§. 54. Egli avrebbe forse dato più varietà, panneggiamenti più grandiosi, più colorito, più lumi e più ombre a' suoi quadri; ma le sue figure anche con tutti questi pregi, non avrebbero avuto quel merito ch' ei seppe dar loro con quella sua anima elevata, ch' egli imparò a formarsi colla contemplazione dei greci modelli.

§. 55. Non meglio si potrebbe nè con maggior chiarezza dimostrare il vantaggio dell' imitazione degli antichi sopra l' imitazione della natura, che prendendo due giovani di egualmente bel talento, e facendo studiare ad uno l' antico, ed all' altro la sola natura. Questi figurerebbe la natura qual' ei la trova; Italiano, ci dipingerebbe forse delle figure nello stile di Caravaggio; Fiammingo, e supponendolo felice, nello stile di Jacopo Jordans; Francese, in quello di Stella; quegli all' incontro figurerebbe la natura, come ella stessa vuol' esser figurata, e dipingerebbe figure, quali dipinse Raffaello.

§. 56. Quando anche l' imitazione della natura potesse dar tutto all' artista, certamente col di lei mezzo ottenere non si potrebbe l' esattezza dei contorni; questa non può essere insegnata che dai Greci.

§. 57. Il più nobile contorno è quello che riunisce o circoscrive tutte le parti della più bella natura e delle bellezze ideali, nelle figure dei Greci; o per dir meglio è il più sublime compendio delle une e delle altre. Eufranore, il quale fiorì dopo i tempi d'Apelle, è riputato il primo, che desse al contorno lo stile elevato.

§. 58. Molti fra gli artisti moderni hanno cercato di imitare il contorno greco, ma quasi nessuno vi riuscì! Il gran Rubens è ben lontano dal contorno greco dei corpi, e più lo è ancora nelle opere da lui fatte prima del suo viaggio in Italia, e prima che avesse studiato l'antico.

§. 59. La linea che separa la pienezza della natura dal superfluo è sottilissima, ed i più grandi fra i moderni maestri troppo or da una parte or dall'altra di questi confini non sempre facili a capirsi, si allontanarono. Quegli che volle schivare un contorno secco incappò nel rigonfio; quegli che volle schivare il rigonfio cadde nel secco.

§. 60. Michelangelo è forse il solo, di cui potesse dirsi, ch'egli uguagliò l'antico; ma soltanto nelle figure forti e muscolose, nei corpi dei tempi eroici; non nelle figure morbide e giovanili, non nelle femminili, che sotto la sua mano prendevano l'aspetto di Amazzoni.

§. 61. L'artista greco all'incontro ha posto il suo contorno in tutte le figure come sulla punta di un capello, anche nei lavori più fini e faticosi, quali sono le pietre incise. Si osservi il Diomede ed il Perseo di Dioscoride (31), l'Ercole e Iole di Teucro (32) e si ammirino in queste opere gli inimitabili Greci.

§. 62. Parrasio è riputato generalmante per il più forte nel contorno.

§ 63. Anche nei panneggiamenti delle figure greche regna un contorno magistrale, quale scopo principale dell'artista; il quale anche a traverso del marmo

(31) Stosch, Pierres gravées, pl. 29. 30. Storia dell'Arte, lib. 11. cap. 2. §. 8. in nota.

(32) Mus. Flor. t. 2. tab. 5.

mostra le belle forme del corpo come a traverso di una stoffa di Coo.

§. 64. L' Agrippina lavorata in elevato stile e le tre Vestali fra gli antichi della galleria reale di Dresda meritano d' esser qui citati come gran modelli. L' Agrippina non è probabilmente la madre di Nerone, ma l' altra Agrippina moglie di Germanico. Essa ha molta somiglianza con un' altra statua in piedi, che si pretende essere la stessa Agrippina, ed esistente nell' atrio della biblioteca di san Marco a Venezia (33). La nostra è una figura seduta di maggior grandezza della naturale, colla testa appoggiata alla mano dritta. Il suo bel volto indica un' anima immersa in profonde riflessioni, e renduta dall' affanno insensibile a qualunque estranea impressione. Potrebbe congetturarsi che l' artista avesse voluto rappresentare l' eroina nel duro istante in cui le venne annunziata la sua rilegazione nell' isola Pandataria (34).

(33) Zanetti, Statue nell' Antisala della Libreria di san Marco, Venezia 1740. fol.

(34) Le diverse ricerche ed opinioni degli scrittori su questa bella ma molto danneggiata statua trovansi insieme ad una sua descrizione nell' *Augustaeum* di Becker, T. I. pag. 100. e segg. ove se ne trova anche Tav. 17. un disegno esatto. F. — Essa è stata presa da alcuni per una Niobe, da altri per un' Agrippina e da taluno anche per un' Arianna. Docen la crede con maggior fondamento una Europa, poichè egli corrobora la sua opinione con ciò che ne dice Plinio il Vecchio, XII. 5. e con delle medaglie di Gortyna di Creta che veggonsi in Pellerin, III. pag. 62. N. 7. 10. ed in Combe nei suoi *Nummi Musaei Britannici*, 1814. tab. 8. N. 10. Giornale delle arti 1823. N. 4. e 5. Stuttgard.

Intorno alle così dette Vestali, che ora si ritiene essere greche in abito di muse, veggasi la *lettera sulle scoperte di Ercolano*, §. 28. (Vol. VII. di quest' edizione) E.

§. 65. Le tre Vestali (35) sono ammirabili a doppio titolo. Elleno sono le prime grandi scoperte di Ercolano: ma quello che le rende anche più pregevoli, è lo stile grandioso de' loro panneggiamenti. In questa parte dell' arte, tutte tre, ma principalmente quella che è al di sopra della grandezza naturale, sono da porsi a fianco alla Flora Farnese ed alle altre opere greche di primo rango. Le due altre di grandezza naturale, si rassomigliano talmente l' una all' altra, che sembrano lavoro dello stesso scalpello: soltanto le teste non sono di eguale bellezza. Sulla testa migliore i capelli ricciuti sono divisi a foggia di solco, incominciando dalla fronte fin colà ove sul di dietro sono legati insieme. Sull' altra testa i capelli corrono lisci sul cocuzzolo, e quelli del davanti inanellati vengono riuniti e legati da un nastro. È supponibile che questa testa, forse mancante, sia stata rifatta da mano moderna, ma buona.

§. 66. La testa di queste figure non è coperta da alcun velo, il che però non toglie che si debba dar loro il titolo di Vestali, giacchè è provato che anche altre sacerdotesse di Vesta si trovano senza velo. O piuttosto dalle grosse pieghe del panneggiamento dietro il collo, potrebbe supporsi che il velo, il quale non faceva parte separata dalle vesti, come si vede nella Vestale più grande, fosse gettato indietro.

§. 67. Egli è prezzo dell' opera il render noto a tutti, che questi tre pezzi divini indicarono le prime tracce alla susseguente scoperta dei tesori, che nascondevansi nella sepolta Ercolano.

(35) Il miglior disegno che se ne abbia è nell' *Augustaeum* di Becker, T. I. Tav. 19. a 24. unitamente alla relativa descrizione, pag. 108. a 119. F.

§. 68. Videro esse la luce, quando l' idea di esse giaceva sepolta nell' oblio, come la città stessa si giaceva sepolta sotto le sue rovine; quando il funesto destino, cui ella soggiacque, era appena noto pel racconto che fa Plinio il giovane della morte di suo zio, che rimase vittima in quella orrenda catastrofe.

§. 69. Questi grandi capi-lavori dell'Arte dei Greci vennero trasportati sotto il cielo tedesco e colà universalmente ammirati, quando Napoli non aveva ancora la fortuna di possedere, a quanto si sapesse, neppure un monumento ercolanese.

§. 70. Esse furono trovate nel 1706 a Portici presso Napoli sotto le rovine di una volta, mentre volevansi gettare i fondamenti di una villa del principe d' Elbeuf, e subito, insieme ad altre statue di marmo e di metallo ivi scoperte, furono mandate a Vienna, come proprietà del principe Eugenio.

§. 71. Quel gran conoscitore ed amante delle arti, per avere un luogo degno ove collocarle, fece fabbricare espressamente per queste tre figure una sala terrena, ove insieme ad alcune altre statue furono poste. Tutta l' Accademia e tutti gli artisti di Vienna rimasero costernati, quando soltanto confuse voci si sparsero della loro vendita, ed ognuno provò vivissimo dolore al vederle partire da Vienna per Dresda.

§. 72. Il celebre Mattielli,

« . . . . . . . . . A Policleto
Diè la misura, e a Fidia lo scalpello » (36)

prima anche che questo accadesse, copiò colla più scrupolosa diligenza tutte tre le Vestali in Argilla, per compensarsene in tal guisa la perdita. Alcuni anni dopo ei seguille a Dresda, e riempiè quella città di sue

(36) Algarotti.

opere: ma le sue Vestali furono anche là fino alla sua vecchiaja lo studio de' suoi panneggiamenti, parte in cui stava la sua più gran forza: il che non è lieve argomento in favore della loro eccellenza.

§. 73. Sotto la parola panneggiamento s'intende tutto quello che l' arte insegna intorno al vestimento del nudo delle figure, ed al piegare le stoffe. Questa scienza, dopo la bella natura e dopo il nobile contorno, è il terzo pregio delle opere antiche.

§. 74. Il panneggiamento delle Vestali è dello stile più sublime; le pieghe piccole nascono dolcemente dalle parti più grandi e di nuovo in queste si perdono con una nobile libertà e con una bella armonia del tutto senza nascondere il bel contorno del nudo. Quanto pochi sono gli artisti moderni che in questa parte dell' Arte non offrano motivo a biasimo!

§. 75. Ad alcuni grandi artisti, pittori principalmente, dei tempi moderni deve rendersi questa giustizia, che in alcuni casi essi hanno deviato dalla strada più comunemente tenuta dai Greci nel vestire le loro figure, senza che ne soffrissero la natura e la verità. Il panneggiamento greco è preso per lo più da stoffe sottili ed umide, le quali per conseguenza, come gli artisti lo sanno, si serrano strettamente al corpo e ne lasciano vedere il nudo. Tutto il vestito esteriore della donna greca, era una stoffa sottilissima, che per ciò chiamavasi *Péplon*, velo.

§. 76. Che gli antichi non facessero sempre vesti a pieghe minute, lo dimostrano i loro bassi rilievi, le loro pitture e più di tutto i loro busti. Il bel Caracalla di Dresda può servire di prova.

§. 77. Nei tempi moderni si sono dovute porre vesti sopra vesti, e talvolta vesti pesanti, le quali non possono formare dolci e correnti pieghe come quelle degli antichi. Questa circostanza diede necessariamente

origine alla moderna maniera de' partiti grandi nelle vesti, maniera in cui il maestro può mostrare la sua scienza non meno che in quella usata dagli antichi.

§. 78. Carlo Maratta e Francesco Solimene possono indicarsi quali i più grandi in questa parte. La nuova scuola veneziana, la quale cercò di andare anche più avanti, portò questa maniera alla esagerazione, e col non volere altro che partiti grandi fece divenire le sue vesti dure, e come se fossero di latta.

§. 79. Il generale e principale distintivo dei capilavori greci è finalmente una nobile semplicità, ed una quieta grandiosità tanto nella posizione quanto nella espressione (37). Nella guisa istessa che il fondo

(37) Questo passo unitamente a ciò che più innanzi dice Winckelmann del Laocoonte diede occasione alle ricerche di Lessing sui limiti della pittura e della poesia, opera da lui pubblicata nel 1766 sotto il titolo di Laocoonte, perchè in queste sue ricerche ei prende particolarmente di mira questo gruppo. Lessing incomincia la sua opera con questo passo dei pensieri di Winckelmann sulla imitazione ec. e cerca in esso di combattere non solo il motivo che adduce Winckelmann per la dolcezza d' espressione in Laocoonte, ma ben anche le regole d'arte dedotte da quel motivo, sostenendo: « che non l' espressione di una nobile semplicità e di una quieta grandezza, che Winckelmann dà come un precipuo e generale distintivo delle opere greche, ma bensì la bellezza era presso i Greci la suprema legge nelle arti del disegno; che per conseguenza tutto quello che non è compatibile colla bellezza, deve assolutamente cederle, o quando anche potesse stare a lei insieme, dovrà esserle sempre subordinato; che anche deve schivarsi qualunque espressione di dolore, che non sia conciliabile colla bellezza. » In seguito questo passo venne combattuto da Hirt nel suo Saggio sulla bellezza dell' Arte, nelle Ore, annata del 1797. N. 7. ov' esso cercò di provare che nè la nobile semplicità e quieta

del mare rimane sempre tranquillo per quanto agitata possa esserne la superficie; nella guisa istessa le figure dei Greci, in mezzo al più gran tumulto delle passioni, mostrano nella loro espressione un' anima grande e posata. Quest'anima è espressa nel volto del Laocoonte, e non nel volto solo, ad onta degli strazj i più atroci. Il dolore che scopresi in tutti i muscoli e nervi del corpo, e che solo senza considerare il viso ed altre parti, se osserviamo il ventre convulsivamente contratto, crediamo quasi provare noi medesimi, questo dolore, dico, si palesa senza che si legga segno di rabbia nel suo volto ed in tutto il suo atteggiamento. Esso non getta le orribili grida, che fa gettare Virgilio al suo Laocoonte. Il modo in cui la bocca è aperta, nol permette: egli è piuttosto un affannoso ed oppresso sospiro, come Sadoleto ce lo dipinge (38). Il dolore del corpo e la grandezza dell' anima sono saviamente distribuiti in tutta la composizione della figura con egual forza e con eguale ponderazione. Laocoonte soffre, ma soffre come il Filottete di Sofocle; il patir suo ci penetra il cuore, ma pur brameremmo poter sopportare il dolore come quel grand' uomo il sopporta.

§. 80. L' espressione di un' anima sì elevata oltrepassa di molto la forma della bella natura: l' artista dovette sentire in se medesimo la fortezza d'anima

grandezza di Winckelmann, nè la legge della bellezza di Lessing, ma che semplicemente ed unicamente la caratteristica è da riguardarsi come il principio dell' arte degli antichi. Ma questa asserzione trovò anche minore accoglienza e la questione è tuttora indecisa. F. ( Vedi l' opuscolo citato di Lessing nel Tom. XI. di quest' edizione ).

(38) Avvertimento in confutazione del Laocoonte di Lessing, cap. 6. pag. 64. e 65. )

ch' egli impresse al marmo. La Grecia aveva artisti e filosofi in una sola persona, e possedeva più d'un Metrodoro (39). La filosofia porgea la mano all' arte, ed infondea nelle figure loro anime al di sopra delle comuni.

§. 81. Le vesti, che l' artista avrebbe dovuto dare a Laocoonte qual sacerdote, renduto ci avrebbero il dolor suo soltanto per metà sensibile. Il Bernini ha preteso perfino di scorgere il principio dell' azione del morso velenoso del serpente in una delle coscie di Laocoonte dal suo irrigidimento.

§. 82. Tutti gli atteggiamenti e positure delle figure greche, che contrassegnate non erano da questo carattere di filosofia, ma erano troppo focose o feroci, peccavano del difetto, che gli antichi artisti chiamavano *parenthyrsus* (40).

§. 83. Più tranquilla è la positura del corpo, e più atto è questo ad esprimere il vero carattere dell'anima: in tutte quelle posizioni che troppo si discostano dallo

(39) Pittore insieme, e filosofo. Plin. l. 35. c. 40. §. 30.

(40) Questo non potrebbe essere provato che mediante il Giunio. Poichè *Parenthyrsus* era una parola teorica dell' arte, e forse come il passo di Longino ( *τμημα β.* ) sembra farlo intendere, non è applicabile che al solo Teodoro. Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας ειδος εν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον εκαλει· εςι δε παθος ακαιρον και κενον, ενθα μη δει παθους· η αμεθρον, ενθα μετριου δει. Io dubito perfino se in generale questa parola possa usarsi per la pittura. Poichè nella eloquenza e nella poesia v' ha un *Pathos* ( passione) che può essere spinto all' ultimo grado, senza, che divenga *Parenthyrsus*. Nella pittura però questo grado estremo di *Pathos* sarebbe sempre *Parenthyrsus*; quando anche la situazione della persona che lo mostra lo potesse giustificare. Lessing nel Laocoonte cap. 29.

stato di tranquillità; l' anima non si trova nella situazione che le è propria, ma in una situazione violenta e sforzata. Più facile a conoscersi ed a rappresentarsi è l'anima nello stato di passione violenta: ma grande e nobile ella è nello stato dell' unità nello stato della quiete. Se nel Laocoonte si fosse rappresentato il solo dolore, sarebbe stato *Parenthyrsus*: l' attore perciò collo scopo di riunire in uno il caratteristico ed il nobile dell' animo gli diede un' azione, che in mezzo a simile dolore il più si avvicinasse allo stato della tranquillità. Ma in questa tranquillità deve l'anima essere contrassegnata da tratti che a lei sola e non ad altre anime sono proprj, perchè sia rappresentata tranquilla ma nello stesso tempo attiva; quieta, ma non indifferente o addormentata.

§. 84. Il vero opposto, e l' estremità a tutto questo contraria, si è il più general gusto dei moderni artisti e particolarmente dei principianti. Nulla incontra il loro applauso, se non quelle opere nelle quali regnano atteggiamenti e posizioni fuori della natura accompagnate da un fuoco sfrenato, ch' essi chiamano opere eseguite con spirito, e per usare del linguaggio loro, con franchezza. L' idolo delle loro idee è il contrapposto, che nella loro maniere di pensare è il compendio di tutte le qualità da loro create di un' opera perfetta dell' arte. Essi vogliono nelle loro figure un' anima, che come una cometa diverga dalla sua sfera: in ognuna delle figure loro eglino vorrebbero vedere un Ajace, un Capaneo.

§. 85. Le belle Arti hanno la loro gioventù come l' hanno gli uomini, ed il principio di queste arti, sembra a me, debba essere stato simile al principio dell' artista: come all' artista principiante non piace che l' esagerato ed il maraviglioso, così l' esagerato e l' ampolloso soltanto saranno piaciuti al principio

dell' arte. Tal forma aveva la musa tragica di Eschilo, ed il suo Agamennone è per le sue iperboli divenuto in parte molto più oscuro di tutto quello che scrisse Eraclito. Forse i primi pittori greci non disegnarono in modo diverso da quello in cui il loro primo tragico cantò.

§. 86. L' impetuoso ed il volubile in tutte le azioni umane precedono; il posato ed il ragionevole vengono appresso. Gli ultimi non possono essere ammirati; essi non sono proprii che dei grandi maestri. Le passioni violente sono buone anche pe' loro scolari.

I savii, i filosofi nell' arte sanno quanto sia difficile questa in apparenza facile imitazione:

> . . . . . . . . . *ut sibi quivis*
> *Speret idem, sudet multum, frustraque laboret*
> *Ausus idem*. (41)

§. 87. La Fage, quel gran disegnatore, non ha potuto arrivare al gusto degli antichi. Tutto è in movimento nelle sue opere, e nel contemplarle si rimane divisi e distratti, come in una brigata in cui tutti volessero parlare ad una volta.

§. 88. La nobile semplicità e la quieta grandezza delle statue greche è pure il vero segnale caratteristico degli scritti greci dei tempi migliori, degli scritti della scuola Socratica; e queste qualità sono quelle che costituiscono la grandezza di Raffaello, grandezza cui egli giunse mediante l' imitazione degli antichi.

§. 89. Un' anima bella, com' era la sua, era necessaria ad un sì bel corpo per sentire e scoprire in

(41) Horat. ad Pis. v. 240. e 243.

tempi moderni il primo vero carattere degli antichi, e per sua maggior fortuna, in quella età, in cui le anime comuni ed imperfette insensibili sono ancora alla vera grandezza.

§. 90. Con un occhio che ha imparato a sentire queste bellezze, con questo vero gusto dell' antichità, bisogna necessariamente avvicinarsi alle loro opere. Grande allora e sublime sarà agli occhi nostri la tranquillità e la quiete delle figure principali nell'Attila di Raffaello, che a molti sembrano mancanti di vita. Il vescovo di Roma in atto di distornare la risoluzione del re degli Unni di piombare sopra Roma colle sue orde, non si mostra in atto e in movimenti di un oratore, ma bensì qual uomo venerando, che soltanto colla sua presenza quieta un tumulto, come quegli che Virgilio ci descrive

*Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem*
*Conspexere, silent, arrectisque auribus adstant* (42).

con un volto pieno di divina fidanza in faccia a quel furibondo. I due Apostoli non si vibrano nell' aria come Angioli sterminatori in mezzo alle nubi, ma bensì, se è permesso paragonare le cose sacre alle profane, come il Giove d' Omero il quale con un solo movere delle sue ciglia scuote l' Olimpo.

§. 91. L' Algardi nel suo celebre bassorilievo che si vede in un altare della Chiesa di san Pietro di Roma, non diede o non seppe dare alle figure de' due suoi apostoli quella imperiosa tranquillità che diede loro il suo gran predecessore. Nel dipinto di Raffaello eglino sono gl' inviati del Dio degli eserciti, nel basso rilievo dell' Algardi non sono che guerrieri mortali armati di armi terrene.

(42) Æn. I. 151. e 152.

§. 92. Quanto pochi furono gl'intendenti, che vedendo il bel san Michele di Guido nella Chiesa dei Cappuccini a Roma, che fossero in istato di apprezzare la sublimità dell' espressione che il pittore diede al suo Arcangiolo! Si pone al di sopra di questo il s. Michele del Conca, perchè questo esprime col suo volto lo sdegno e la vendetta, mentre quello di Guido, dopo avere annichilato il nemico di Dio e degli uomini poggia sopra lui senza mostrare ira e con volto sereno e tranquillo.

§. 93. Egualmente quieto e tranquillo il poeta inglese ci dipinge l' Angelo vendicatore che si aggira sopra la Britannia, cui egli paragona il suo eroe, il vincitore di Blenheim (43).

§ 94. La galleria reale di Dresda contiene fra i suoi tesori una bellissima opera della mano di Raffaello e della sua maniera migliore, come Vasari ed altri lo confermano. Una madonna col bambino, con s. Sisto e s. Barbara in ginocchio, quegli da una parte, questa dall' altra, e con due angioli sul d' avanti.

§. 95. Questo era il quadro dell' altare maggiore del convento di s. Sisto di Piacenza. Intelligenti ed amatori dell' arte andavano colà per vedere questo Raffaello, nella stessa guisa che anticamente si andava a Tespia unicamente per vedere il bel Cupido di Prassitele (44).

§. 96. Osservate la Madonna con un volto pieno di innocenza e di una grandezza nello stesso tempo più

(43) Il vincitore di Blenheim, villaggio della Baviera, è il duca di Marlborough, il quale insieme al principe Eugenio il 13. Agosto 1704. battè colà gli eserciti francese e bavaro riuniti.

(44) V. Storia dell' Arte, lib. 11. cap. 2. §. 13. e particolarmente in nota.

che umana, in una positura di beata tranquillità, in quella quiete, che dominava nelle figure delle antiche deità. Qual grandezza, qual nobiltà in tutto il contorno!

§. 97. Il bambino fra le sue braccia, è un bambino che si distingue dai bambini comuni per un volto da cui sembra, che a traverso dell'infantile innocenza sfavilli un raggio di divinità.

§. 98, La santa sta in ginocchio accanto a lui in quieta adorazione, ma con una maestà minore di quella della figura principale, inferiorità che il grande artista ha saputo compensare col dolce vezzo che ha dato al suo volto.

§. 99. Il santo rimpetto a questa figura è il venerabile vecchio, con tratti di fisonomia che sembrano far fede aver egli passato in servigio di Dio la sua gioventù.

§. 100. La venerazione della santa Barbara per la Madonna, la quale le sue belle mani, che le premono il petto, rendono più visibile e commovente, viene accresciuta dalla mossa di una di lei mano. Questo medesimo atteggiamento ci dipinge l'estasi del santo, la quale l'artista, per maggiore varietà, volle mostrarci più pronunciata nella forza della virilità che nella modestia femminile.

§. 101. Il tempo ha tolto molto della lucidezza di quel dipinto, e la forza dei colori è in parte svanita: ma l'anima, che il maestro inspirò all'opera delle sue mani, la riempie tuttora di vita.

§. 102. Tutti coloro che si avvicinano a questa ed alle altre opere di Raffaello nella speranza di trovarvi le piccole bellezze, che recano tanto pregio ai lavori dei pittori fiamminghi, come la faticosa diligenza di un Netscher e di un Douw, la carnagione eburnea di un Van der Werff, oppure anche la maniera leccata di

alcuni compatriotti di Raffaello del nostro tempo, in vano cercherebbero in Raffaello il gran Raffaello.

§. 103. Dopo lo studio della bella natura, del contorno, del panneggiamento e della nobile semplicità e quieta grandezza nelle opere dei greci maestri, delle indagini sul loro modo di lavorare sarebbero necessarie all'artista per essere più felice nella loro imitazione.

§. 104. È noto ch'essi facevano per lo più di cera i primi loro modelli; gli artisti moderni adoperano, in vece di cera, argilla o altre materie cedevoli: essi hanno riconosciuto queste principalmente per figurare le carni più atte della cera, che a tale ufficio sembrò loro troppo attaccaticcia e tenace.

§. 105. Non si pretende perciò di sostenere che questo metodo di modellare in argilla bagnata sia stato sconosciuto o non usato presso i Greci. È noto perfino il nome di quello che ne fece il primo esperimento. Dibutade di Sicione fu il primo maestro, che modellasse una figura in argilla, ed Arcesilao l'amico del gran Lucullo, divenne più celebre pe' suoi modelli d'argilla, che non lo divenisse per le stesse sue opere. Ei fece per Lucullo una figura di argilla rappresentante la Felicità, che questi aveva pattuita sessanta mila sesterzj, ed Ottavio diede a questo medesimo artista un talento per un solo modello di gesso di una gran tazza, ch'ei voleva far fare d'oro (45).

§. 106. L'argilla sarebbe la materia la più adattata per modellare figure, se conservasse la sua umidità: siccome però la perde, quando si asciuga e si cuoce, ne viene di conseguenza che le sue parti più dure si avvicinano, e la figura perde della sua massa, ed occupa

(45) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. — Storia dell'Arte, lib. 7. c. 1. §. 5.

uno spazio più ristretto. Se la figura soffrisse una tale diminuzione in grado eguale in tutti i suoi punti ed in tutte le sue parti, ella rimarrebbe la stessa sebbene in una proporzione minore. Ma le parti sue piccole asciugansi più presto delle più grandi, ed il corpo della figura, come la parte maggiore si asciuga l' ultimo; dunque in un tempo eguale verrà a mancar più alle parti piccole che al corpo.

§. 107. La cera non ha questo inconveniente; essa non isvapora, e si può darle con altri mezzi quel liscio della carne, che senza gran fatica essa non prenderebbe nel lavorarla.

§. 108. Si fa il suo modello di argilla, si forma quindi in gesso, poi si getta in cera.

§. 109. La vera maniera però in cui i Greci lavoravano il marmo sul loro modello, non sembra che fosse la stessa che è in uso presso la maggiore parte degli artisti moderni. Sul marmo antico si scorge in ogni parte la sicurezza e la franchezza del maestro, ed anche nelle loro opere meno importanti non sarà facile trovarsi che in parte alcuna si sia portato via troppo marmo collo scalpello. Questa mano giusta e sicura dei Greci, deve necessariamente essere stata guidata da regole più certe e meglio ordinate di quelle che sono in uso presso di noi.

§. 110. Il metodo ordinario de' nostri scultori si è quello di segnare sui loro modelli, dopo ch' essi gli hanno bene studiati e formati, delle linee orizzontali e perpendicolari, le quali per conseguenza si intersecano. Indi essi fanno, come si fa quando si graticola una pittura per copiarla o più in grande o più in piccolo, e tirano sulla pietra tante linee che s' intersecano.

§. 111. Così ogni piccolo quadrato del modello indica la misura della superficie di ogni quadrato gran-

de della pietra. Ma siccome con questo metodo non può essere determinato il volume del corpo, per conseguenza non può conoscersi il giusto grado dell' elevazione e dell' incavamento del modello; così l' artista potrà bensì dare alla sua figura una certa proporzione che stia con quella del modello, ma dovendo egli fidarsi soltanto al giudizio del suo occhio, ei rimarrà sempre dubbioso se sia andato troppo o troppo poco a fondo, se abbia tolto troppo o troppo poco della massa.

§. 112. Egli non può neppure determinare nè il contorno esterno, nè quello che indica le parti interne del modello, o quelle che vanno verso il centro con quelle linee in modo tale da potere senza timore di ingannarsi o di deviare dal modello formare gli stessi contorni sulla sua pietra.

§. 113. Aggiungasi a questo, che in un' opera grande lo scultore non può eseguire tutto da se solo; egli è costretto a servirsi della mano de' suoi giovani, i quali non hanno sempre l' abilità di fare secondo le sue intenzioni. Se avviene talvolta che qualche parte sia troppo scavata, giacchè seguendo questo metodo è impossibile il precisare la profondità degl' incavi, l' errore è irreparabile.

§. 114. Egli è qui da osservarsi in generale che quello scultore, il quale nel primo abbozzare della sua pietra faccia i suoi incavi fino alla profondità cui debbono arrivare, in vece di forargli a poco a poco, in modo che essi non giungano alla profondità stabilita che quando vi pone l' ultima mano, non potrà mai purgare dagli errori la sua opera.

§. 115. V' ha in questo metodo anche il massimo inconveniente, che le linee tracciate sulla pietra ad ogni momento sono tolte dallo scalpello, di modo

che se non si vuole sbagliare, bisogna ogni volta o completarle o rifarle di nuovo.

§. 116. L' incertezza dunque di questo metodo costrinse gli artisti a cercare una maniera sicura, e quella che l' Accademia di Francia a Roma ritrovò, e tenne la prima per copiare le statue antiche, fu da molti adottata anche nel lavorare dal modello. Eccola:

§. 117. Si assicura sopra la statua che si vuol copiare, e secondo le sue proporzioni un quadrato, dal quale a gradi egualmente ripartiti si fanno cadere a basso dei piombini. Questi piombini indicano i punti più esterni con maggiore chiarezza che non gli indichino le linee del metodo precedente sulla superficie, sulla quale ogni punto è il più esterno. Essi forniscono pure all' artista una misura più sensibile di alcune delle prominenze e profondità più forti mediante la loro lontananza dalle parti ch' essi coprono, e colla loro guida ei può procedere con un po' più di coraggio.

§. 118. Siccome però il piegare d' una linea curva con una sola linea retta non può determinarsi esattamente: così anche con questo metodo dubbiosissimi riescono all' artista i contorni della figura, e nelle più piccole distanze dalla superficie esterna esso si trova ad ogni momento senza guida e soccorso.

§. 119. È facilissimo a capirsi che in questa maniera anche la vera proporzione delle figure difficilmente può trovarsi; questa si cerca col mezzo di linee orizzontali, le quali intersecano i piombini. Ma i raggi dei quadrati, che formano queste linee distaccate dalla figura, ci verranno sott' occhio con un angolo tanto maggiore, e per conseguenza ci appariranno più grandi, secondo essi saranno più alti o più bassi del nostro punto di vista.

§. 120. Per copiare gli antichi, sul che non si può lavorare a capriccio, i piombini sono tuttora ritenuti in pregio, nè fin qui si è potuto trovare un mezzo più facile e sicuro; ma nei lavori che si fanno sopra un modello, questo metodo, pei motivi che abbiamo addotti, non è abbastanza sicuro.

§. 121. Michelangelo ha preso una strada che prima di lui non si conosceva, e deve recare sorpresa, che essendo egli stimato dagli scultori grandissimo maestro, niuno di questi lo abbia imitato.

§. 122. Questo Fidia moderno, ed il più grande dopo i Greci (46) è, come potrebbe congetturarsi, giunto a rinvenire le vere traccie de' suoi sommi maestri; almeno nessun altro mezzo è stato conosciuto di trasportare ed esprimere sulla figura tutte le parti visibili e le bellezze dal modello.

§. 123. Il Vasari ha descritto alquanto imperfettamente questa sua invenzione (47). Ecco quale secondo lui essa era.

(46) Meno Canova, Thorwaldsen, e Daneker. E.

(47) Vasari, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, edit. 1568. part. 3. p. 776. — Quattro prigioni bozzati, che possano insegnare a cavare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo, che s' e' si pigliassi una figura di cera o d' altra materia dura, e si mettesse a giacere in una conca d' acqua, la quale acqua essendo per la sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più rilevate e a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti più rilevate, e di mano in mano le più basse, il quale modo si vede osservato da Michel Agnolo nei sopradetti prigioni, i quali Sua Eccellenza vuole, che servino per esempio de' suoi Accademici.

§. 124. « Michelangelo prendeva un vaso pieno di acqua, in cui egli poneva il suo modello di cera o di altra materia dura, ei lo alzava a poco a poco fino alla superficie dell' acqua. In tal modo si scoprivano prima le parti più prominenti, e le più incavate restavano, coperte finchè in ultimo tutto il modello veniva ad essere fuori dell' acqua. In questa maniera, dice il Vasari, lavorava Michelangelo il suo marmo; ei marcava prima le parti prominenti, indi le incavate. »

§. 125. Pare che il Vasari o non abbia avuta una chiara idea della maniera del suo amico, o la negligenza, con cui è fatta la sua descrizione, fa sì che dobbiamo immaginarcela alquanto diversa da quella ch' ei ci presenta.

§. 126. La forma del vaso dell' acqua non è con bastante chiarezza indicata. L' alzare a poco a poco il modello fuori dell' acqua sarebbe molto faticoso, e fa presupporre molto più di quello che il nostro biografo degli artisti ha voluto dire.

§. 127. Si può tenere per fermo, che Michelangelo studiò a fondo questa maniera da lui inventata, e se ne rendette comoda e facile l' applicazione. È probabilissimo e di tutta la verisimiglianza ch' ei procedesse come segue:

§. 128. L' artista prendeva un vaso secondo la forma e la misura della sua figura, che noi vogliamo supporre un quadrilungo. Ei marcava la superficie dei lati di questa cassa quadra con certe date divisioni, ch' ei riportava più in grande sulla sua pietra, ed oltre a ciò marcava la parte interna dei lati stessi da cima a fondo con tanti gradi. Egli poneva il suo modello di materia pesante nella cassa, o la fermava al fondo, se era di cera. Ei faceva quindi probabilmente una graticola sulla cassa secondo le divisioni fatte prima, secondo le quali poi ei segnava le linee sulla sua

pietra, e a quanto pare subito dopo sulla sua figura. Ei gettava dell'acqua sul modello, finchè essa giungesse agli estremi punti delle parti più elevate; e dopo avere notate quelle parti che nella sua figura dovevano essere elevate, lasciava andare una certa quantità di acqua, acciò la parte elevata del modello avesse a sporgere un poco più in fuori, ed allora incominciava a lavorare quella parte, secondo la misura dei gradi, e come essa rimaneva scoperta. Se nello stesso tempo rimaneva scoperta un' altra parte del suo modello ei lavorava anche questa fino al punto che rimaneva scoperta, e così faceva con tutte le parti elevate.

§. 129. Si lasciava scorrere più acqua, fino cioè che si scoprissero gli incavi. I gradi della cassa gli mostravano sempre l' altezza dell' acqua uscita e la superficie dell' acqua la base estrema degli incavi. La stessa quantità di gradi sulla pietra era la vera sua misura.

§. 130. L' acqua non gli indicava soltanto le elevatezze e le profondità, ma anche il contorno del suo modello, e lo spazio dei lati interni della cassa fino al contorno della linea dell' acqua, la cui grandezza veniva indicata dai gradi degli altri due lati, era in ciascun punto la misura di quanto ei poteva levare dalla pietra.

§. 131. La sua opera prendeva in tal guisa la sua prima ma esatta forma. La superficie dell' acqua gli aveva descritto una linea, i cui punti estremi erano le parti elevate, questa linea col diminuire dell' acqua si continuav aorizzontalmente, e l' artista seguiva col suo scalpello quel movimento fino al punto, in cui l' acqua mostrava allo scoperto la parte più bassa delle elevatezze, che stava a livello colla superficie dell' acqua. Egli continuava allora a lavorare secondo i gradi piccoli del modello con gradi più in grande sulla sua

figura, ed in questo modo aveva trovata la linea dell' acqua fino ai punti più estremi della sua figura, talmente che alla fine il modello rimaneva totalmente fuori dell' acqua.

§. 132. Ora bisognava dare alla sua figura la bella forma. Egli versava di nuovo l' acqua sul suo modello fino all' altezza di cui aveva bisogno, e quindi contava i gradi della cassa fino alla linea descritta dall' acqua, col che egli vedeva l' altezza delle parti sporgenti. Alla medesima parte sporgente della sua figura egli poneva la sua squadra orizzontalmente dalla sua linea inferiore egli prendeva la misura fino all' incavo. S' egli trovava che il numero dei gradi grandi e piccoli fosse eguale, ciò veniva a formare un calcolo geometrico del contenuto, o della massa, e così aveva la prova che egli aveva operato con tutta l' esattezza.

§. 133. Col ripetere il suo lavoro ei cercava di trasportare anche nella sua figura l' azione ed il movimento dei muscoli e dei tendini; ed il sollevarsi delle altre piccole parti, non che le finezze dell' arte espresse nel modello. L' acqua, che si introduceva anche nelle parti meno visibili, ne indicava il rialzo nel modo il più chiaro, e glie ne mostrava il contorno colle linee le più esatte.

§. 134. Questa maniera di operare non impedisce di dare al modello tutte le posizioni possibili. Posto in profilo mostrerà all' artista, dove egli possa essersi ingannato. Esso gli indicherà pure il contorno esterno delle sue parti elevate e delle sue parti interne, come anche tutto lo spaccato.

§. 135. Tutto questo e la speranza di una buona riuscita del lavoro, presuppone un modello formato dalla mano d' un vero artista col vero gusto dell' antico.

§. 136. Questa è la via che condusse Michelangelo alla immortalità. La sua fama e le meritate ricompense che ebbe, gli diedero campo a lavorare con tanta diligenza.

§. 137. Un artista dei nostri tempi, cui natura e studio abbiano arricchito di qualità tali da salire più alto, e che in questo metodo riconosca tutta l' esattezza e tutta la verità, è ciò non ostante costretto a lavorare più per guadagnarsi il pane che per acquistar gloria. Ei rimane dunque sempre nella via generalmente battuta, nella quale ei crede mostrare una maggiore abilità, e continua a prendere per regola del suo operare il colpo d' occhio, che si è formato col suo lungo esercizio.

§. 138. Questo colpo d'occhio, che deve essere la sua guida principale, è finalmente, a forza di pratica, che in gran parte è fallace, divenuto guida bastantemente sicura. Come esatto e infallibile sarebb' egli divenuto, se si fosse formato fino dalla prima gioventù con regole infallibili?

§. 139. Se gli artisti principianti avessero incominciato a lavorare in argilla o in altra materia dura secondo questo metodo sicuro insegnato da Michelangelo, e da lui ritrovato dopo lunghe ricerche, eglino potrebbero sperare di avvicinarsi ai Greci, quanto egli vi si avvicinò.

§. 140. Tutto quello che si disse a lode delle opere greche in fatto di scultura, dovrebbe secondo tutta la verisimiglianza dirsi anche delle greche pitture. Ma il tempo e la barbarie degli uomini ci hanno tolto i mezzi di pronunciare su tale argomento un giudizio sicuro.

§. 141. Si accorda ai pittori greci disegno ed espressione: e questo è tutto. Si nega loro prospettiva, composizione e colorito. Questo giudizio è in parte fondato sui bassirilievi, ed in parte sulle pitture anti-

che scoperte (non può dirsi greche) a Roma e nei dintorni di Roma; nei sotterranei dei palazzi di Mecenate, di Tito, di Trajano e degli Antonini, delle quali pitture fino ad ora non se ne ha che una trentina ed alcune sono in musaico.

§. 142. Turnbull (48) alla sua opera sulla pittura degli antichi ha aggiunto una raccolta dei pezzi più conosciuti disegnati da Cammillo Paderni ed incisi da Mynde, raccolta che forma il solo merito di quella magnifica edizione. Fra questi ve ne sono due, i cui originali si trovano nel gabinetto del rinomato medico Riccardo Mead a Londra.

§. 143. Che Poussin abbia studiato sulle così dette nozze Aldobrandine, che si trovino ancora dei disegni fatti da Annibale Caracci sul preteso Marco Coriolano, e che si sia voluto trovare una grande somiglianza fra le teste nelle pitture di Guido Reni e le teste del noto ratto d'Europa (49) è gia stato osservato da altri.

§. 144. Se simili pitture a fresco potessero dare argomento a formare un fondato giudizio sulla pittura degli antichi, dagli avanzi che ci rimangono di simil genere di pitture, saremmo tentati a disputare loro anche il disegno e l'espressione.

§. 145. Le pitture con figure di grandezza naturale, che insieme al muro si sono trasportate dal Teatro di Ercolano, ce ne danno a quanto si dice una poco favorevole idea. Il Teseo che abbatte il Minotauro, nel momento in cui i giovani ateniesi gli baciano le mani, e gli abbracciano le ginocchia; la Flora unitamente all'Ercole ed un Fauno; il preteso giudizio del duumviro Appio Claudio, sono lavori, a quanto dice

(48) Turnbull's Treatise of ancient Painting. 1740. fol.

(49) Storia dell' Arte, lib. 7. cap. 3. e 4. e lib. 11. cap. 1. §. 8.

un testimonio oculare, in parte mediocri ed in parte mal disegnati. Nella maggior parte delle teste, per quanto si pretende, non solo manca l'espressione, ma principalmente in quella dell'Appio Claudio anche il carattere è cattivo.

§. 146. Ma questo appunto prova, che quelle sono pitture di mediocrissimi maestri; poichè la scienza delle belle proporzioni, del contorno dei corpi, e dell' espressione, deve essere stata propria anche ai buoni pittori greci, come lo era ai loro scultori.

§. 147. Anche accordando queste qualità ai pittori antichi resta tuttora ai pittori moderni gran merito verso l'arte.

§. 148. Nella prospettiva non si può a questi contrastare la superiorità; e ad onta di tutte le dotte difese a favore degli antichi relativamente a questa scienza, il vantaggio rimane sempre dalla parte dei moderni. Gli antichi non conoscevano se non imperfettamente ed in parte le leggi della composizione e della euritmia, come lo dimostrano i bassirilievi dei tempi, ne'quali le arti greche fiorivano in Roma.

§. 149. Nel colorito tanto da quello che se ne trova scritto nelle opere degli antichi, quanto dagli avanzi delle loro pitture, pare che il vantaggio sia tutto dei moderni.

§. 150. Diversi generi di rappresentazioni pittoriche giunsero nei tempi moderni al più alto grado di perfezione. Nella pittura di bestie e di paesi i nostri pittori hanno secondo ogni apparenza superato gli antichi. Le belle specie di animali che vivono negli altri climi pare che fossero loro sconosciute; quando sia permesso il congetturare da casi parziali, come dal cavallo di Marco Aurelio, dai due cavalli del Quirinale, e perfino dagli stessi cavalli pretesi opera di Lisippo situati sulla facciata di S. Marco di Venezia, dal toro farnese e dalle altre bestie di quel gruppo.

§. 151. È qui da notarsi di passaggio che gli antichi nei loro cavalli non si attennero al movimento diagonale delle gambe, come si vede nei cavalli di Venezia ed in quelli scolpiti sulle medaglie. Alcuni moderni per ignoranza li imitarono, e si trova perfino chi pretese difenderli.

§. 152. I nostri pittori di paese ed i Fiamminghi particolarmente vanno debitori delle loro bellezze alla pittura a olio più che ad ogni altra cosa: i loro colori hanno per l'olio più forza, più vivacità e più elevatezza, e la stessa natura sotto un clima più pesante e più umido non ha poco contribuito a risvegliare questo ramo di arte.

§. 153. Questi ed altri vantaggi che i pittori moderni hanno sopra gli antichi, meriterebbero di essere posti con prove più irrefragabili in luce maggiore di quello che fin qui si fece.

§ 154. A sempre più promovere le arti un gran passo rimane tuttora a farsi. L'artista, il quale incomincia a scostarsi dal sentiero comunemente battuto, o se ne è in fatti già scostato, cerca di arrischiare questo passo, ma il suo piede si arresta al passo più ripido dell'arte, e si trova tutto ad un tratto privo di ajuto.

§. 155. Le storie dei santi, le favole ed i miracoli sono l'eterno e quasi unico soggetto, che trattino i pittori moderni da alcuni secoli. Si sono simili argomenti maneggiati in mille e mille maniere, di modo che gli artisti filosofi e gl' intelligenti non possono a meno di provarne stanchezza e nausea.

§. 156. Un artista che abbia anima, che abbia imparato a pensare, lascia quell' anima indifferente ed inoperosa alla vista di una Dafne e di un Apollo, di un ratto di Proserpina, di un ratto d' Europa e cose simili. Ei cerca di mostrarsi poeta e di dipingere delle figure con simboli, cioè allegoricamente.

§. 157. La pittura si estende a cose che non cadono sotto i sensi: queste sono il suo scopo più sublime, ed i Greci fecero tutti i loro sforzi per conseguirlo, come le opere degli scrittori antichi lo provano. Parrasio, il quale come Aristide rappresentava l'anima, riuscì perfino ad esprimere, come dicesi, il carattere di una intiera popolazione. Ei dipingeva gli Ateniesi quali essi erano, buoni ad un tempo e crudeli, leggieri ed ostinati, valorosi e codardi (50). Se una rappresentazione di questa fatta appare possibile, ciò non può essere che col mezzo dell' allegoria, col mezzo cioè di simboli che esprimono le idee generali (51).

§. 158. L'artista si ritrova qui come in una solitudine. I linguaggi dei selvaggi indiani, che sono mancanti di una gran quantità di tali concepimenti, e che non hanno vocabolo alcuno, il quale esprima, riconoscenza, spazio, durata e cose simili, non sono privi di quei segni più che a' tempi nostri lo sia la pittura. Quel pittore che spinge il suo pensiero più lungi del punto cui giunge la sua tavolozza, brama di avere una provvista di dottrina cui possa arrivare, e da cui possa trarre segni divenuti significanti e sensibili di cose che per se stesse non cadono sotto i sensi. Un' opera perfetta

(50) Veggansi le dilucidazioni, §. 130. — Storia dell' Arte, vol. 9. cap. 3. §. 62. Nota; ed il Giornale di arti del 1820. N. 11. ove sono riunite tutte le diverse spiegazioni. E.

(51) Nè qui, nè più avanti, nè nel Saggio sulla allegoria è stata osservata da Winckelmann la differenza fra la metafora, la parabola, il griphos, l' enigma, il simbolo, l' allegoria ed altre cose. Vedasi ciò che ne dice il Creuzerio nello *Specimen observationum ex priscis scriptoribus ad novissimam operum Ioannis Winckelmanni editionem, Heidelb.* 1809. 4. e le note al Saggio di Winckelmann sull' Allegoria. E.

di questo genere non esiste ancora: i tentativi a tale oggetto fatti finora non sono abbastanza considerabili, e non giungono a produrre un risultamento così importante. L'artista saprà fino a qual punto utili essere gli possano la Iconologia del Ripa ed i simboli dei popoli antichi di Hooghe.

§. 159. Questa è la ragione, per cui i più grandi pittori non dipinsero che soggetti conosciuti. Annibale Caracci in vece di rappresentare, come avrebbe potuto, da poeta allegorico nella Galleria Farnese le gesta ed i fatti più gloriosi di quella famiglia con simboli generali e cose sensibili, spiegò colà tutta la sua forza soltanto con favole conosciute.

§. 160. La Galleria reale di Dresda contiene non vi ha dubbio un tesoro di capi lavori dei più grandi maestri, tesoro di cui forse non v'ha l'eguale in alcun'altra galleria del mondo: e S. M. eccellente conoscitore in fatto di belle arti cercò di non ammettervi che quanto vi ha di più sublime: ma quanti pochi lavori storici non si trovano in questo regio tesoro! Pitture allegoriche e poetiche ve ne sono anche meno.

§. 161. Il gran Rubens è frai più grandi pittori quello che in questo genere di pittura calcò con maggiore gloria una tale nuova strada col talento di sublime poeta in opere di grande estensione. La Galleria de Luxembourg, l'opra più considerabile ch' ei facesse, venne pubblicata da abili incisori in rame.

§. 162. Dopo di lui non venne nei tempi moderni nè ideata nè eseguita opera maggiore; di quel genere è la cupola della biblioteca imperiale di Vienna dipinta da Daniele Gran ed incisa in rame da Seldmayern. L'apoteosi d'Ercole a Versailles, allusione al cardinale Ercole di Fleury dipinta da Le Moine, nella quale la Francia si vanta di avere la più gran composizione del mondo, è paragonata al dotto ed immaginoso dipin-

to dell'artista tedesco una comunissima e limitata allegoria, ella è come una poesia panegirica, i cui pensieri più forti si riferiscano al nome di battesimo. Egli era colà il luogo da far qualcosa di grande, e fa stupore, che nulla di grande si facesse. Si vede però nello stesso tempo, che l'apoteosi di un ministro doveva essere l'ornamento d'una delle più magnifiche volte del palazzo reale, e che al pittore mancava questo ministro.

§. 163. L'artista ha bisogno di un libro che contenga quelle figure ed immagini simboliche tratte da tutta la mitologia, dai migliori poeti sia antichi sia moderni, dalla filosofia simbolica di molte nazioni, dai monumenti dell'antichità che si trovano in pietre, in medaglie, in utensili, col mezzo delle quali si espressero poeticamente idee generali. Questo ricco materiale dovrebbe essere disposto in classi, ed ordinate ad istruzione degli artisti coll'indicarne i particolari significati ed applicazione ai casi individuali.

§. 164. Con tal mezzo verrebbe pure ad aprirsi un vasto campo alla imitazione degli antichi, e darebbe ai lavori nostri il nobil gusto dell'antichità.

§. 165. Il buon gusto nel nostro ornato moderno, il quale fin dal tempo in cui Vitruvio si dolse amaramente sulla sua corruzione, si è sempre più guastato, in parte pei grotteschi posti in voga da Morto pittore di Feltre e in parte per le insignificanti pitture delle nostre stanze, potrebbe esso pure, mediante un profondo studio dell'allegoria, essere purgato e prendere un carattere di verità e d'intelligenza.

§. 166. I nostri scartocci e le nostre dilette conchiglie senza cui ora sembra che non si possa fare alcun ornato, non hanno spesso più naturalezza di quello che ne hanno i candelabri di Vitruvio portanti palagj e piccoli castelli. L'allegoria potrebbe somministrare un fondo di dot-

trina atto a rendere anche i più piccoli ornamenti convenienti al luogo in cui sono posti.

*Reddere personae scit convenientia cuique* (52).

§. 167. Le pitture sulle volte e al di sopra dalle porte non hanno d' ordinario altro scopo che quello di riempiere il luogo, e per coprire gli spazj vuoti che non potevano esserlo di sola doratura. Esse non solo non hanno alcuna relazione alla condizione ed alle circostanze del proprietario, ma molte volte gli sono perfino offensive.

§. 168. La ripugnanza a lasciare spazj vuoti è dunque quella che riempie le muraglie; e le pitture vuote di pensiero debbono riempiere il vuoto.

§. 169. Questa è la ragione per cui l' artista, che si abbandona al suo capriccio per mancanza di soggetti allegorici, dipinge spesso soggetti, che sono più da interpetrarsi quali satire che quali lodi per quello cui dedica l' opera sua; e forse per porsi al sicuro da questa taccia il pittore è ridotto a cercare di dipingere cose che non significhino nulla.

§. 170. Costa molta fatica alcune volte anche il trovare di tali cose insignificanti, e finalmente

. . . *velut aegri somnia, vanae*
*Fingentur species* (53).

§. 171. Si toglie dunque alla pittura quello che ne forma il pregio maggiore, cioè la facoltà di rappresentare cose invisibili, passate e future.

(52) Horat. ad Pis. v. 316.
(53) Ib. v. 8.

§. 172. Quelle pitture che in questo o in quel luogo potrebbero divenire significanti, perdono tutto il loro effetto pel posto non adattato o incomodo in cui vengono collocate.

§. 173. Il proprietario di una casa nuova

*Dives agris dives positis in foenore nummis* (54)

farà forse porre sopra le alte porte delle sue stanze e delle sue sale piccole pitture in opposizione col punto di vista e colle regole della prospettiva. Qui però parliamo di quelle pitture che fanno parte dell' ornato immobile, non di quelle che si collocano in simetria in una collezione.

§. 174. La scelta degli ornati nell' architettura non è talvolta più ragionevole. Armature e trofei saranno sempre fuor di luogo in una casa da caccia (55), quanto Ganimede e l' aquila lo sono nei bassirilievi delle porte di bronzo della Chiesa di S. Pietro di Roma.

§. 175 Tutte le arti hanno un duplice scopo: esse debbono dilettare e nello stesso tempo istruire (56), e molti dei più grandi pittori di paese credettero per questo di non fare che la metà dell' opera, se avessero dipinto i loro paesi senza introdurvi affatto figure.

§. 177. Il pennello maneggiato dall' artista dev' essere intinto nell' intelletto (57), come alcuno disse dello stile di Aristotile. Ei deve lasciare indovinare alla mente più di quello che mostra all' occhio, e questo

(54) Horat. ad Pis. v. 421.

(55) Lettera a Uden del 3. giugno 1755.

(56) *Aut prodesse volunt, aut delectare*.
Horat. ad. Pis. v. 333.

(57) Νοῦς, vid. Fabricii Biblioth. Graeca, edit. Harles; sub Aristot.

arriverà ad ottenerlo l'Artista, s'egli ha imparato non a nascondere coll'allegorie i suoi pensieri, ma a rivestirneli. Se egli ha un soggetto scelto da se medesimo o datogli da altri, che sia trattato o da trattarsi poeticamente, l'arte seco lo animerà , e risveglierà il fuoco che Prometeo rubò agli dei. Il conoscitore avrà materia a pensare, e l'amatore imparerà a pensare .

*Appendice alla pagina 332. di questo vol.*

In fatto di ricerche sulle arti degli antichi, non vi ha oggetto su cui gli eruditi vadano sì poco d'accordo, quanto sullo stabilire il crescere, il declinare ed il sommo apice delle arti stesse. Il motivo della differenza delle opinioni su questo ultimo punto sta nella natura della cosa stessa, che è troppo metafisica, perchè non dovesse dar luogo a diverse spiegazioni. Oltre a quelle che esponemmo, sono da menzionarsi l' opinione di Luigi Schorn, e quella di Goethe. Dice il primo: « L'ideale per mezzo di cui un' opera dell' arte acquista quel carattere proprio, che tanto si apprezza nei lavori degli antichi, non essere altro che una qualità che non nasce direttamente dall' idea, ma dai mezzi di rappresentarla, cioè dalla scienza. (1) » Il secondo all' incontro, e seco lui Enrico Mayer (2) crede sciogliere meglio il problema col dire, » che il più gran principio fondamentale degli Antichi fosse il grande, ed il loro più gran risultamento d' un felice procedere il bello. » (3) — Io confesso che in mezzo a tutte le opinioni, ciò che capisco meno è la prima parte di quest' ultima, cioè il più gran principio fondamentale degli antichi essere il grande, nella guisa che di tutte le spiegazioni niuna ne trovo tanto giusta e ragionevole, quanto quella di Lessing. Finchè non si presenti alcun altro perspicace quanto quest' autore, e dica su ciò qualche altra cosa con eguale chiarezza e ponderazione, io m'atterrò alla sua opinione. Ella è sì bene illustrata con esempj e confronti, ella porta seco le sue condizioni, ed è talmente applicabile che

(1) Sugli studj degli artisti greci. Heidelberga 1815. p. 104. e 105.

(2) Storia dell' Arte del disegno presso i Greci, Dresda 1824. 3. parti S. p. 205. della 1. parte.

(3) Sull' Arte ed antichità, 2. volume 1. fascicolo pag. 182.

senza dubbio Winckelmann l' applaudì, se totalmente non l' adottò, come appare dal Capitolo IV. del Trattato preliminare dell' Arte del Disegno presso i Greci e della bellezza. Per quello che riguarda l' objezione, riferirsi la bellezza soltanto al corpo e non egualmente alla anima che lo abita, si può, generalmente parlando, rispondere con ragione: che in bei corpi secondo l'arte abita, senza eccezione, anche una bella anima, ambi sono inseparabili e nati nello stesso punto.

# EPISTOLA

# SUI PENSIERI

INTORNO ALLA IMITAZIONE

## DELLA PITTURA E SCULTURA

DEI GRECI

# EPISTOLA SUI PENSIERI

INTORNO ALLA IMITAZIONE

## DELLA PITTURA E SCULTURA

## DEI GRECI

1755

Amico.

§. 1. Voi avete scritto sulle arti dei Greci e sui loro artisti, ed io avrei bramato che voi aveste proceduto nei vostri scritti, come i Greci procedevano colle loro opere. Eglino esponevanle agli occhi del pubblico e principalmente dei conoscitori prima che uscissero dalle loro mani, e tutta la Grecia giudicava del loro merito nei gran giuochi e specialmente negli Olimpici. Voi sapete che Aezione vi espose il suo dipinto rappresentante le nozze di Alessandro con Rossane. Voi avreste avuto bisogno di più d' un Prossenide che giudicava le opere loro (1). Se voi non aveste voluto essere tanto segreto, io avrei senza palesare il nome dell'autore comunicato il vostro scritto, prima che venisse stampato, ad alcuni intelligenti, co' quali ho qui fatto conoscenza.

§. 2. Uno di essi (2) ha viaggiato due volte in Italia, ed ha osservato per mesi intieri i dipinti dei più celebri

(1) Luciani, *Herodot.* §. 4. ec. — Storia dell' Arte, lib. 4. cap. 1. §. 24.

(2) L' in allora Ispettore delle Gallerie in Austria. F.

maestri nei luoghi stessi ove furono fatti. Voi sapete che questa è l'unica maniera di divenire conoscitore. Un uomo che sa dirvi perfino quali sono i quadri di Guido Reni dipinti sulla tela e quali lo sono sulla seta; di qual legno fossero le tavole sulle quali Raffaello dipinse la sua trasfigurazione ec. ec. il giudizio d'un uomo simile, mi sembra, sarebbe stato decisivo!

§. 3. Un altro de' miei conoscenti ha studiato le antichità (3); esso le conosce all'odore:

*Callet et artificem solo deprendere odore*: (4)

e sa quanti nodi aveva la clava d'Ercole; quanto contenesse il nappo di Nestore secondo la misura moderna; dicesi perfino ch'egli è in istato di rispondere a tutte le questioni fatte dall'imperatore Tiberio ai grammatici.

§. 4. Ve ne ha un altro che per lungo corso di anni non ha studiato altro che monete antiche (5), egli ha fatto molte nuove scoperte da servire per una storia degli antichi incisori di monete, e si dice ch'egli pubblicherà un primo saggio colla storia degli incisori di monete della città di Cizico.

§. 5. Con quanta sicurezza non avreste proceduto, se l'opera vostra aveste sottoposta al tribunale di simili

(3) Il consigliere Richter antiquario dell' in allora principe elettorale di Sassonia F.

(4) Sectani, *Satyrae*. Romae, 1696. 12.

(5) L' aggiunto ispettore della Galleria di antichità. Lo stesso Winckelmann nella sua lettera scritta da Roma a Uden in Stendal dal 1. giugno 1756. nomina le persone qui citate. Confrontisi questa lettera coll' altra del 3. giugno 1755 al medesimo.

giudici! questi signori mi hanno palesati i loro dubbj; e mi dispiacerebbe per l'onor vostro che questi dovessero venire pubblicati.

§. 6. Fra le altre obiezioni, maravigliasi il primo, che voi non abbiate descritto i due Angioli di Raffaello esistenti nella galleria reale di Dresda (6). Gli è stato detto che un pittore Bolognese, al vedere quel quadro in S. Sisto di Piacenza, preso di stupore esclamò in una lettera (7): « Oh che angioli scesi dal paradiso! » Questo fu detto per quelli angioli, ed ei sostiene essere queste le più belle figure delle opere di Raffaello.

§. 7 Ei potrebbe pure rimproverarvi di aver descritto quel Raffaello nel modo stesso in cui Raguenet (8) descrive il S. Sebastiano del Beccafumi, un Ercole con Anteo del Lanfranco ec. ec.

§. 8. Il secondo pensa, che la barba del Laocoonte avrebbe meritata nella vostra opera la stessa attenzione che poneste al suo ventre contratto (9). « Un conoscitore delle opere dei Greci, dice egli, deve vedere la barba del Laocoonte collo stesso occhio, con cui il padre Labat considerò la barba del Mosè di Michechelangelo.

§. 9. Questo dotto Domenicano,

*Qui mores hominum multorum vidit et urbes* (10)

ha provato dopo tanti secoli, dalla barba della statua, qual barba portasse Mosè, e quale debbano portarla i Giudei, se Giudei vogliono essere chiamati (11).

(6) Pensieri ec. §. 96 ec.
(7) Lettere d'alcuni Bolognesi, vol. 1. p. 159.
(8) Raguenet, Monumens de Rome. Paris 12.
(9) Pensieri ec. § 79. ec.
(10) Horat. ad Pis. v. 141.
(11) Labat, *Voyage en Espagne et en Italie*, t. 3. pag. 213. — Michel Ange étoit aussi savant dans l'antiquité que

§. 10. Voi avete scritto sul Peplon delle Vestali, semplicemente dietro l'opinione di quest' uomo senza alcuna erudita cognizione: egli avrebbe potuto forse rivelarvi intorno alla piegatura del velo sulla fronte della Vestale grande, quanto Cuper (12) rivelò intorno alla punta del velo della figura della Tragedia della famosa apoteosi d' Omero (13).

§. 11. Manca anche la prova, che le Vestali sieno realmente di mano d' un maestro greco. Spesso il nostro intelletto non ci conduce a cose che naturalmente dovrebbero presentarcisi alla mente. Quando vi sarà provato che il marmo di queste figure non è marmo di Paro (14); le Vestali e la vostra opera certamente perderanno molto del loro merito. Voi avreste potuto dire solamente che il marmo ha dei grossi grani, prova sufficiente a stabilire che un'opera è greca; chi potrà così facilmente dimostrarvi quanto debbano essere i grani grossi, per distinguere un marmo greco dal marmo di Luni, di cui si servivano gli antichi Romani (15).

dans l' anatomie, la sculpture, la peinture et l' architecture, et puisqu' il nous a représenté Moyse avec une belle et si longue barbe, il est sur et doit passer pour constant, que ce prophete la portoit ainsi, et par une consequence necessaire les Juifs, qui prétendent le copier avec exactitude, et puis font la plus grande partie de leur religion de l' observance des usages, qu' il a laissé, doivent avoir de la barbe comme lui, ou renoncer à la qualité de Juifs.

(12) Apotheosis Homeri, p. 81. e 82.

(13) Storia dell' Arte, vol. 9. cap. 2. §. 43. e 44. ed altrove.

(14) Λυγδος Marmo pario (Diod. Sic. l. 2. cap. 52.) così detto dal monte Lygdos nell' isola di Paros. Plinio lo chiama (l. 36. sez. 4. §. 3.) Lichnites, e l' alabastro di là (ivi sez. 13.) Lygdinos. Ved. Storia dell' Arte, vol. 7. cap. I. 40. 11. §. S.

(15) Nei pensieri ec. non è mai nè nominato nè descritto il marmo delle così dette Vestali.

Anzi, e questo è anche più, non si vuol neppure ammettere che sieno Vestali.

§. 12. Il conoscitore di medaglie m' ha parlato di teste di Livia e d' Agrippina, le quali non hanno il profilo che voi loro attribuite. In questo particolare, pensa egli, voi avreste avuto la più bella occasione di parlare di quello che i Romani chiamavano un naso quadrato, il che avrebbe potuto entrare fra le vostre idee sulla bellezza (16). Intanto voi saprete che il naso in alcune delle più belle e famose statue greche, come nella Venere de' Medici, e nel Meleagro del palazzo Puchini (17), pare sia molto più grosso di quello che dovrebbe essere per servire a' nostri artisti di modello della bella natura.

§. 13. Io non voglio importunarvi coi tanti dubbj ed obiezioni che si suscitarono contro il vostro scritto, e che ripeteronsi fino alla nausea, poichè un membro dell' accademia, che si studia di prendere il carattere del Μαργιτης d' Omero (18), lo fece già. Gli si mostrò lo scritto; ei lo vide e lo pose da banda. Il primo sguardo bastò a disgustarnelo, e si vedeva ch' ei voleva essere interrogato sulla sua opinione, e noi tutti lo interrogammo. « Sembra un lavoro, diss' egli, in « cui l' autore non abbia impiegata una gran diligenza; « io non trovo più di quattro o cinque citazioni, e « queste sono fatte in gran parte trascuratamente senza

(16) Storia dell' Arte, T. 5. cap. 5. §. 4.

(17) Altre volte nel palazzo Pichini, ora nel Museo Pio-Clementino.

(18) Il Margites d' Omero citato da Aristotile nel cap. 4. della sua poetica fu una poesia jambica e nello stesso tempo mordace, che deve essere, com' ei dice, alla commedia, come l' Iliade e l' Odissea alla Tragedia.

« indicare nè la pagina nè il capitolo. Non può essere
« altrimenti, egli ha prese le sue notizie da libri, che
« si vergogna di nominare.

§. 14. Finalmente, io debbo dirvi, che taluno pretende di avere trovato nel vostro scritto cosa, che finora mi rimase nascosta, cioè che i Greci sono qualificati come inventori della pittura e della scultura; il che è assolutamente falso, come egli si assume l'incarico di spiegare. Egli ha udito dire che inventori di quelle arti furono gli Egizj, e un popolo più antico che ei non conosce.

§. 15. Anche dai concepimenti i meno importanti si può trarre utilità; egli è chiaro però che voi soltanto intendeste parlare del buon gusto in queste arti; e la prima invenzione di un' arte sta per lo più al buon gusto nell' arte stessa come il grano del seme al frutto. Si può fare l' istessissimo confronto fra le arti nascenti degli Egizj dei tempi più remoti, e le arti nella loro bellezza presso i Greci. Si osservi il Tolomeo Filopatore di mano d' Aulo in una pietra incisa (19), ed in confronto di quella testa un pajo di figure d' un artista egiziano, e vedrassi la tenuità del merito della sua nazione in queste arti.

§. 16. Middleton (20) ed altri giudicarono del gusto delle loro pitture. Le pitture di figure umane in grandezza naturale sopra due mummie esistenti nel reale museo d' Antichità a Dresda danno prova non dubbia dello stato miserabile della pittura presso gli Egizj. Questi due corpi però, sono notabili per più d' un riguardo, ed io aggiungerò a quanto scrivo qualche notizia sul loro conto.

(19) Stosch, Pierr. grav. pl. 19.
(20) Antiquitates Midletonianae, p. 255.

§. 17. Io non posso negarlo, mio caro amico, io debbo in qualche parte render giustizia a queste avvertenze. La mancanza degli scritti citati è per voi di qualche svantaggio: l'arte « di far divenire neri gli occhi turchini (21) » avrebbe meritato almeno qualche allegazione. Voi fate quasi come Democrito, « Che cosa è l'uomo? » gli si domandò: « qualcosa che noi sappiamo tutti » rispose egli (22). Qual'è l'uomo ragionevole che possa leggere tutti gli Scoliasti greci?

*Ibit eo, quo vis, qui zonam perdidit* (23)

§. 18 Queste avvertenze però mi hanno indotto a rileggere lo scritto con un occhio diverso da quello con cui l'avevo letto prima. Non si è generalmente disposti a far pendere la bilancia col peso dell' amicizia o con quello dell' odio. Io sarei nel primo caso; ma per evitare questa prevenzione, procurerò di spingere le mie obbiezioni più avanti che mi sarà possibile.

§. 19. Io voglio donarvi la prima e la seconda pagina, sebbene io potessi avere un pajo di parole da dire sul confronto della Diana di Virgilio e la Nausicae d' Omero, e sull' applicazione di questo confronto. Io credo pure che la notizia contenuta nella seconda pagina sui maltrattati quadri del Correggio, tolta probabilmente dalle lettere del sig. Tessin, avrebbe potuto essere illustrata con un' altra notizia sull' uso che all' epoca stessa si fece a Stocolma dei quadri de' migliori pittori (24).

(21) Pensieri ec. §. 18. ed in quest' opera, §. 44.

(22) Sextus Empir. Pyrrhon. Hypothes. II. 5. 22. p. 72. edit. Fabric. et advers. Logicos, l. 1. §. 265. p. 424. ejusd. edit.

(23) Horat. l. 2. epist. 2. v. 40.

(24) Pensieri ec. §. 2.

§. 20. È noto che alla conquista di Praga fatta dal conte Konigsmark nel 1648. il 15. di luglio, tutto quello che v' era di meglio della collezione dell' imperatore Rodolfo II. fu preso e trasportato in Isvezia (25). Fra questi quadri ve n' erano alcuni del Correggio, ch'esso aveva dipinti pel duca Federigo di Mantova, e che questi aveva regalato all' imperatore. Quella famosa Leda e quel Cupido, che lavora al suo arco, erano i migliori fra quei dipinti (26). La regina Cristina, che in quel tempo si occupava più di studj scolastici che di arti, fece di quei tesori quello che aveva fatto dell' Alessandro di Apelle, l' imperator Claudio, il quale fece tagliare dal quadro la testa della figura e sostituirvi la testa d' Augusto (27). Dai quadri più belli in Svezia si tagliarono le teste, le mani ed i piedi, che si incollarono sopra un tappeto: il rimanente fu fatto di nuovo. Quello che ebbe la sorte di scampare a quella mutilazione, e principalmente i dipinti del Correggio, unitamente ai quadri che la regina comprò a Roma, passarono in possesso del duca d' Orleans, il quale comprò 250 pezzi per 90 mila scudi, fra' quali pezzi v' erano undici quadri di mano del Correggio.

§ 21. Io non sono neppure del tutto contento, che voi facciate soltanto ai paesi settentrionali il rimprovero, che tardi sia a loro arrivato il buon gusto, deducendo questo della poca stima ch' essi hanno dei bei quadri. Se questo è un indizio del gusto, io non so che cosa si dovrebbe giudicare dei nostri vicini. Quando Bonn,

(25) Puffendorf, Rer. Suec. l. 20. §. 50. p. 796.

(26) Sandrart, Acad. Pict. part. 2. l. 2. c. 6. p. 118. conf. St. Gelais, Descr. des Tabl. du Palais Royal p. 52. seq.

(27) Plin. Hist. Nat. l. 35. c. 10. sect. 36. §. 16.

residenza dell' Elettore di Colonia, dopo la morte di Massimiliano Enrico venne presa dai Francesi, si levarono i quadri dalle loro cornici, senza far distinzione alcuna, e si stesero sopra i carri sui quali si trasportarono in Francia le cose preziose del palazzo dell' Elettore. Non crediate che io voglia continuare come io ho incominciato, parlando cioè soltanto di rimembranze storiche. Prima però ch' io vi faccia palesi i miei dubbj, non posso a meno di presentarvi due punti generali.

§. 22. Primieramente, voi avete scritto in uno stile, in cui spesso la chiarezza è sacrificata alla concisione. Avete voi forse temuto, d' incorrere la pena che era minacciata agli Spartani, i quali dicevano più di tre parole (28), cioè la pena di leggere la storia di Pisa del Guicciardini? Quello che ha per iscopo una istruzione universale deve essere concepibile a tutti. « Le vivande debbono esser condite secondo il gusto dei convitati più che secondo quelle dei cuochi ».

. . . . . . . *coenae fercula nostrae*
*Malim convivis, quam placuisse coquis*. (29)

§. 23. Indi quasi in ogni pagina per non dir in ogni linea voi vi abbandonate ad una eccessiva passione per gli antichi. Io spero che accorderete qualche cosa alla verità, se io nel seguito delle mie osservazioni, ove troverò cose che mi urtino su questo particolare, ve ne renderò avvertito.

§. 24. La prima obbiezione particolare che io vi fo, si riferisce alla terza pagina. Ricordatevi sempre che io

(28) V. Sext. Empir. advers. Rhet. l. 2.

(29) In Marziale, l. 14. epig. 190. (Ed. Farnab. epig. 220.) si trova una simile sentenza, e forse è questa stata imitata da un moderno.

con voi agirò cortesemente. Io non vi ho punto attaccato sulle due prime pagine;

> . . . . . . . *non temere a me*
> *Quivis ferret idem*. (30)

§. 25. Ora io incomincierò a prendere con voi il metodo che si tiene nei giudizj formali di uno scritto.

§. 26. L'autore parla di alcune negligenze nelle opere degli artisti greci, « che debbono guardarsi come Luciano vuole aver guardato il Giove di Fidia a Pisa (31), il Giove stesso non già lo sgabello de' suoi piedi. » Eppure forse non vi sarebbe nulla da osservare sullo sgabello, ma un grande errore nella statua stessa.

§. 27. Non è niente che Fidia abbia fatto il suo *Zeus* seduto così grande che arriva quasi fino alla volta del tempio, e che, se gli viene una volta in testa di alzarsi, vi sarebbe da temere che gettasse la volta per aria? (32) Si sarebbe fatto più saviamente, se si fosse fabbricato il tempio senza volta, com'era il tempio di Giove Olimpico in Atene (33).

§. 28. Non è un' ingiustizia l' esigere dall' autore una spiegazione di quello ch' egli volle intendere colla parola negligenze. Pare che sotto questa parola si volessero far passare anche gli errori degli antichi, i quali si vorrebbero mostrarci a dito quali bellezze, come faceva una volta il poeta greco Alceo (34). Si

(30) Horat l. 2. epist. 2. v. 13. e 14.
(31) Lucian. de Hist. scrib. c. 27.
(32) Strab. l. 8. c. 3.
(33) Vitruv. l. 3. c. 1.
(34) Cic. de Nat. Deor. l. 1. c. 28.

riguardano molte volte i difetti degli antichi, come un occhio di padre riguarda quelli de' suoi figli.

. . . . . . . *Strabonem*
*Appellat Paetum pater, et Pullum, male parvus*
*Si cui filius est*. (35)

§. 29. Se queste negligenze fossero del genere di quelle che gli antichi chiamavano *Parerga* (36), e che desideravasi che Protogene le avesse commesse nel suo *Jalysus* (37), in cui la diligenza posta dal pittore nel dipingere una pernice attirava il primo sguardo, a pregiudizio della figura principale, allora esse sarebbero negligenze come quelle di certe donne che danno loro grazia. Meglio e più sicuro sarebbe stato il non citare affatto il Diomede di Dioscoride: ma l' autore, il quale sembra conoscere anche troppo questa pietra, volle fin da principio armarsi contro tutte le obbiezioni che si potessero fare sui difetti degli artisti antichi, e siccome ei poteva prevedere,

(35) Horat. l. 1. Serm. 3. v. 44. e 48.

(36) Plin. Hist. Nat. l. 35. c. 10. sect. 36. §. 20.

(37) Questa pernice non era nel *Jalysus*, ma in un altro dipinto di Protogene che fu detto il Satiro riposante o ozioso Σατυρος αναπαυομενος. (Strabone è la vera fonte da cui è stata tratta questa storiella della pernice; e questi distingue espressamente il *Jalysus*, dal Satiro che si appoggia ad una colonna (lib. 14. c. 2. verso la linea 80.); Il passo di Plinio (l. 35. sez. 36.) fu male inteso da Meursio, da Richardson e da Winckelmann, perchè essi non osservarono che si parlava di due dipinti diversi. L' uno quello per cagion del quale Demetrio non prese la città, non avendo voluto assalire il luogo in cui il dipinto si trovava, e l' altro quello che Protogene eseguì durante l' assedio. Il primo era il *Jalysus*, ed il secondo, il Satiro. Lessing, Laocoonte cap. 11. pag. 110. e 111.

che se in una delle più belle e più celebri opere dei Greci, qual è il Diomede (38), gli si mostrassero degli errori, questo stabilirebbe per lo meno una cattiva prevenzione contro le opere meno rilevanti degli artisti di quella nazione, così ei cercò una facile scappatoja, ed immaginò di coprire tutti i difetti colla cortese qualificazione di negligenze.

§. 30. Come! Se io dimostrassi che Dioscoride non conobbe nè la prospettiva, nè le regole più comuni dei movimenti del corpo umano, e che ha perfino peccato contro la possibilità? Io l'oserò; ma

> . . . . *incedo per ignes*
> *Suppositos cineri doloso* (39).

E forse io non sarei il primo a trovare errori in questa pietra: ma non mi è assolutamente noto che alcuno gli abbia pubblicati in iscritto.

§. 31. Il Diomede di Dioscoride è una figura o seduta, o che vuol alzarsi da sedere, giacchè l'atteggiamento suo è equivoco. Ma egli non è seduto, il che è chiaro; ma non può neppure alzarsi, cosa che non può fare nell'atteggiamento in cui si trova (40).

Lo sforzo che fa il nostro corpo nell'alzarsi da sedere, per una conseguenza delle regole della meccanica, è sempre diretto verso il centro di gravità, che il corpo cerca. Il corpo che vuole alzarsi cerca quel punto ritirando a se le gambe che sedendo tiene avanzate in fuori; (41) e nella nostra pietra all'incontro la

(38) Storia dell'Arte, Tom. 7. cap. 1. §. 42. — T. 11. cap. 2. §. 8.

(39) Horat. Carm. l. 2. Ode 1. v. 7. 9.

(40) Vedasene il disegno N. 90. Tav. LI. N. 141. dove per errore è segnato col numero 144. E. P.

(41) Borell. de motu animal. part. 1. c. 18.

gamba diritta sta distesa. Lo sforzo per alzarsi incomincia dall' alzare il calcagno, ed il peso in quel momento è appoggiato soltanto sulle dita; il che Felix (42) ha osservato nel suo Diomede inciso; in questa all' incontro tutta la pianta del piede posa in terra.

§. 32. In una positura sedente come quella di Diomede colla gamba sinistra ripiegata in dentro, quando il corpo vuole alzarsi, non può trovare il centro di gravità col solo ritirare in dietro le gambe, nè per conseguenza con questo solo movimento alzarsi. Diomede tiene nella mano sinistra, che è appoggiata alla gamba ripiegata, il palladio rubato, e nella mano destra una corta spada la cui punta cade negletta sullo zoccolo. Il corpo di Diomede per conseguenza non ha nè il primo naturale movimento dei piedi, che è necessario a qualunque persona che senza sforzo si alzi, nè la forza di appoggio delle braccia indispensabile a chi è seduto in modo non ordinario, per alzarsi; per conseguenza Diomede non può alzarsi.

§. 33. Nello stesso tempo considerando la figura in quest' azione, vi si vede commesso un errore contro la prospettiva.

§. 34. Il piede della gamba sinistra ripiegata tocca la cornice dello zoccolo che sporge al di fuori del piano, su cui esso stesso ed il piede disteso in avanti riposa; per conseguenza la linea che descriverebbe il piede ritirato in dietro sarebbe sulla pietra, la linea anteriore, e quella che forma il piede disteso in avanti, la posteriore.

§. 35. Quando anche questa positura fosse possibile ella è sempre in contradizione col carattere delle opere della maggior parte degli artisti greci, come

(42) Stosch, Pierr. grav. pl. 35.

quelli che cercarono d' evitare tutto quello che non era naturale o che era sforzato; qualità che non può riconoscersi in un così esagerato contorcimento del Diomede.

§. 36. Chiunque volesse tentare di rendere possibile questa positura nel sedere, la troverebbe quasi impossibile. Ma se finalmente a forza di fatica ei riuscisse a prenderla senza cessare di essere seduto, ella sarebbe sempre in opposizione colla verisimiglianza; poichè qual'è la persona che volesse a bella posta mettersi in una positura così faticosa?

§. 37. Felix, il quale probabilmente visse dopo Dioscoride, ha è vero lasciato il suo Dioscoride in qnella posizione (43), che il suo predecessore gli diede, ma ei cerca, se non di togliere affatto, di rendere almeno tollerabile quello che vi è di sforzato per mezzo della figura di Ulisse posta rimpetto a Diomede, il quale, come vi dice, volle rubare a Diomede la gloria di avere rubato il Palladio prendendoglielo per astuzia. Diomede dunque si pone in istato di difesa, e per l'impeto che mostra l'eroe, la sua posizione appare alquanto più verisimile.

§. 38. Non può egualmente il Diomede essere una figura sedente; il che è dimostrato dal contorno libero dalle parti delle natiche e della coscia. Anche il piede della gamba ripiegata potrebbe non essere visibile, per passare sotto silenzio che anche questa gamba dovrebbe star piegata più in fuori.

§. 36. Il Diomede di Mariette (44) è assolutamente in opposizione colla possibilità; poichè la gamba sinistra è piegata come un coltello a molla, ed il piede che

(43) Stosch, Pierr. grav. pl. 35.
(44) Mariette, Pierr. grav. t. 2. n. 94.

non è visibile si alza tanto, che non è possibile che sia appoggiato a cosa alcuna.

§. 40. Possono errori simili qualificarsi per negligenze? e si userebbe indulgenza eguale nel giudicare opere di autori moderni?

§. 41. Dioscoride in fatti in quest' opera sua famosa non è stato che un copista di Policleto (45), il cui Doriforo servì qual prima regola a' Greci nello stabilire le proporzioni del corpo umano (46). Il suo Diomede fu dunque probabilmente il modello di Dioscoride; e questi ha evitato un errore in cui quegli era caduto. Lo zoccolo, sul quale il Diomede di Policleto sta, è lavorato contro tutte le regole della prospettiva. La cornice inferiore e superiore di esso fanno due diverse linee, mentre ellono dovrebbero correre verso lo stesso punto.

§. 42. Mi sorprende che Perrault non abbia tratto anche dalle pietre incise argomento a provare la superiorità degli artisti moderni sopra gli antichi. Io penso che non farebbe male nè all' autore nè al suo scritto, se io in aggiunta ai miei avvertimenti, accennassi anche le fonti alle quali egli attinse alcuni dei più notabili passi e notizie.

§. 43. Pausania parla dei cibi che si prescrivevano ai giovani lottatori dei primi tempi della Grecia (47). Se questo è appunto il luogo dello scritto su cui è caduto lo sguardo, perchè si è detto cibi di latte in generale, mentre il testo parla di cacio tenero? Dromeo di Stimphalos ha scritto in vece, mangiar carne, come pure ivi è detto (48).

(45) Stosch, Pierr. grav. pl. 54.
(46) Storia dell' Arte, T. 9. cap. 2. §. 22.
(47) Pausan. l. 6. c. 7. §. 3.
(48) Vedi Pensieri ec. §. 15. e l' illustrazione ec. § 31.

§. 44. Le ricerche da me fatte sul gran segreto dei Greci di far divenire neri gli occhi turchini, riuscirono infruttuose. Io trovo un solo luogo, e lo trovo in Dioscoride (49), ove questo autore, e soltanto di passaggio, ne parli. Questo sarebbe stato il luogo in cui l' autore avrebbe potuto rendere l' opera sua più importante, che forse nol fece col suo nuovo metodo di lavorare nel marmo. Newton ed Algarotti avrebbero occasione d' offrire più problemi ai filosofi e più vezzi alle belle. Quest' arte sarebbe più in pregio fra le belle tedesche che fra le greche, presso le quali erano pure più rari i grandi e belli occhi turchini, che i neri.

§. 45. Gli occhi verdi furono in un certo tempo alla moda:

*Et si bel oeil vert et riant et clair*(50);

io non so se l' arte avesse o no parte nel dar questo colore.

§. 46. Si potrebbe dire anche dietro Ippocrate qualche cosa sulle tarlature del vajolo, se si volesse entrare in interpretazioni di parole.

§. 47. Del rimanente io sono d' avviso che un volto offeso dal vajolo pregiudichi meno alla figura, che non le pregiudichino le imperfezioni che si è preteso osservare nei corpi degli Ateniesi. Quanto ben formato era il loro volto (51), altrettanto era difettoso il loro

(49) Diosc. de re medica l. 5. c. 179. Conf. Salmas. Exercit. Plin. c. 15. p. 134. b.

(50) Le Sire de Coucy, Chansons.

(51) Aristoph. Nub. v. 1178.

corpo nelle parti posteriori (52). La parsimonia della natura in queste parti rassomigliava alla loro soprabbondanza presso gli Enotoceti nell'India, i quali si vuole che avessero orecchie sì grandi che potevano servirsene per guanciali.

§. 48. In generale io credo che i nostri artisti avrebbero potuto avere non meno buon mezzo di studiare il più bel nudo che non lo avessero gli antichi nei loro ginnasj. Perchè non approfittano essi di quell'occasione che si offre agli artisti di Parigi (58) nei caldi giorni d'estate lungo le sponde della Senna, nelle ore in cui il popolo va a bagnarsi, ove si può scegliere il nudo dall'età di sei fino a quella di cinquant'anni? Dietro simili studj fece probabilmente Michelangiolo le figure dei soldati del suo famoso cartone della guerra di Pisa (54) i quali si bagnano in nn fiume ed allo squillo d'una tromba saltano fuori dell'acqua, corrono a prendere le loro vesti, e frettolosi se le indossano.

§. 49. Uno dei luoghi che più urtano nello scritto è senza dubbio quello, in cui alla fine della decima pagina gli scultori moderni sono posti troppo al di sotto dei greci. I tempi moderni hanno nel forte e nel maschio più d'un Glicone, e nel morbido, giovine e femminile più d'un Prassitele. Michelangelo, l'Algardi e lo Schlüter, i cui capi lavori esistono a Berlino, hanno fatto corpi muscolosi, e

. . . . *invicti membra Glyconis* (55)

(52) Aristoph. Nub. v. 1365. et Scholiast. ad h. l.

(53) Observat. sur les arts et sur quelques morceaux de Peinture et Sculpt. exposés au Louvre, en 1748. p. 18.

(54) Riposo di Raffaello Borghini, l. 1. p. 46. — Vedasi intorno a questo Cartone anche l'appendice alla vita di Benvenuto Cellini, nella traduzione di Goethe, pag. 268. F.

(55) Horat. l. 1. epist. 1. v. 30.

nobili e maschj quanto quelli fatti da Glicone medesimo; e nel morbido si potrebbe asserire che Bernini, il Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller e Donner hanno anche superato i Greci.

§. 50. I nostri artisti convengono che gli antichi scultori non sapevano fare bei puttini, ed io credo che per imitarlo essi sceglierebbero piuttosto un Cupido del Fiammingo che uno dello stesso Prassitele. La nota storiella di un Cupido fatto da Michelangelo e posto da lui a fianco d' un Cupido d' un antico maestro, per insegnare così ai nostri tempi quanto superiore fosse l' arte presso gli antichi, non prova niente. Poichè i bambini di Michelangelo non ci additeranno mai un sentiero giusto, come quello che ci addita la natura.

§. 51. Io credo che non sia troppo avanzato il dire che il Fiammingo abbia, qual nuovo Prometeo, prodotto creazioni di cui nell' arte poche simili prima di lui se ne videro. Se si può fare un giudizio dai puttini delle pietre incise (56) e dei bassirilievi degli antichi (57) sopra l' arte in generale; si troverebbe che nei loro puttini manca il fanciullesco, e che le membra sono troppo formate; che la carne dovrebbe essere più carne di latte, e le ossa dovrebbero essere meno indicate. Tali sono le forme che hanno i bam-

(56) Ved. il Cupido di Solone (Stosch, pietre incise tav. 64.); il Cupido che tocca la lionessa di Sostrato (Tav. 66) ed un fanciullo accanto ad un fauno di Axeoco. (tav. 20.)

(57) Bartoli, Admiranda Rom. Fol. 50. 51. 61. Zanetti, Statue antiche, part. 2. fol. 33.

bini di Raffaello e dei primi grandi pittori fino ai tempi di Francesco Quesnoy detto il Fiammingo, i cui puttini, perchè ei diede loro più innocenza e più natura, furono per gli artisti venuti dopo lui quello che sono per loro l'Apollo e l'Antinoo per l'età giovanile. L'Algardi, il quale visse nello stesso tempo, è da porsi per le figure di bambini a fianco del Fiammingo. I suoi modelli d'argilla sono dai nostri artisti più stimati dei bambini di marmo degli antichi, ed un artista, ch'io potrei citare per nome (58), mi ha assicurato, che in sette anni, che passò a studiare nell'accademia di Vienna, non vide nessuno che disegnasse un Cupido dai tanti antichi che colà esistono.

§. 52. Io non so neppure, quale idea d'una bella forma presso gli artisti greci fosse quella di coprire la fronte dei bambini e dei giovani coi capelli cadenti. Un Cupido di Prassitele (59), un Patroclo in un dipinto di Filostrato (60) erano così rappresentati; nè altrimenti vedesi figurato Antinoo sia nelle statue e nei busti, sia nelle pietre incise o nelle medaglie; e forse una simile fronte è forse la cagione di quel non so che di cupo e malinconico che si osserva nelle teste di quell'amasio di Adriano.

§. 53. Una fronte alta ed aperta non dà ella ad un volto più nobiltà ed elevatezza? E non pare egli che il Bernini conoscesse meglio degli antichi il bello delle forme, quando nel fare il busto di marmo di Luigi

(58) Il pittor Oeser, il quale ha comunicato all'autore molte altre notizie ed idee per la compilazione di questa opera. F.

(59) Callistrat. Stat. 11. — Op. Philostrat. p. 903.

(60) Philostrat. Heroic. c. 19. §. 9.

XIV. re di Francia allora giovine, gli scoprì la fronte, che quel principe solea portare coperta fino alle ciglia co' suoi capelli inanellati? « Vostra Maestà, gli disse lo scultore, è re, e può mostrare la sua fronte a tutto il mondo »(61). Il re e tutta la corte da quel momento portarono i cappelli come il Bernini aveva indicato.

§. 54. Il giudizio pronunciato dallo stesso grande artista intorno al bassorilievo del monumento di papa Alessandro VI. (61) può fornire occasione di fare una osservazione sopra simili lavori degli antichi. « L'arte del bassorilievo consiste, diceva egli, nel fare che quello che non è rilevato sembri esserlo. Le figure quasi affatto rilevate del monumento sopra mentovato (soleva egli dire) parevano quello che erano, e non parevano quello che non erano. »

§. 55. I bassirilievi furono dai primi loro inventori impiegati nei luoghi che volevano ornarsi con soggetti istorici o allegorici, ma ne' quali un gruppo isolato di statue, anche a cagione della cornice non potevano avere posto, nè se gli poteva dare una giusta proporzione. La cornice non serve tanto ad ornare, quanto a conservare e difendere quella parte di un'opera o di una fabbrica su cui è posta. Sia lo sporgimento suo sempre proporzionato al servigio ch' ella deve rendere, quello cioè di difendere le parti principali dalle intemperie o da altri guasti. Conseguenza di ciò è che i bassirilievi non debbono sporger più in fuori del rivestimento del luogo ch' essi sono destinati ad ornare e di cui essi non sono che parti accidentali, giacchè questo sarebbe in opposizione collo scopo naturale della cornice e dannoso alle figure rilevate.

(61) Baldinucci, Vita del cav. Bernini, p. 47.
(62) Id. *ibid.* 72.

§. 56. La maggior parte dei bassirilievi sono figure quasi affatto distaccate, l'intero contorno delle quali è scavato. Ma i bassirilievi sono figure simulate, ed in conseguenza dello scopo della loro invenzione non sono le figure stesse, ma una loro rappresentazione; e l'arte tanto nella pittura quanto nella poesia consiste nella imitazione. Tutto quello dunque che essa realmente e corporalmente facesse secondo la sua massa, e come appare nella natura, è contro l'essenza dell'arte. Essa deve fare che quello che non è rilevato, sembri esserlo, e quello che è rilevato, non sembri esserlo.

§. 57. Per questa ragione le figure intieramente sporgenti nei bassi rilievi, sono da riguardarsi come vere e solide colonne introdotte nelle decorazioni di un teatro, le quali non dovrebbero che per una illusione dell'arte comparirci reali. L'arte in questo particolare acquista, come alcuno lo disse della Tragedia, maggior verità per mezzo dell'inganno, e diverrebbe non vera mediante la verità. L'arte è quella, la quale fa, che spesso una copia alletta più che la natura stessa. Un giardino naturale ed alberi veri sulle scene di un Teatro, non formano uno spettacolo piacevole, quanto lo farebbero un giardino ed alberi abilmente rappresentati dalle mani dell'artista. Troveremo più ammirabile una rosa di Van Huysum, o un pioppo di Verendaal, che non troveremmo piante simili cresciute per le cure del più esperto giardiniere. Un paese per natura incantante, la stessa Tempe di Tessaglia non produrrà forse sopra di noi l'impressione, che sull'anima e sui sensi nostri produrrebbe la vista di un paese simile rappresentata dal pennello di un Dieterichs.

§. 58. A questo principio può essere appoggiato il nostro giudizio nei bassirilievi degli antichi. La ricca collezione di antichità della galleria reale di Dresda pos-

siede due opere ammirabili di questo genere; uno rappresenta un Baccanale sopra un Sarcofago; l' altro è un sacrifizio di Priamo sopra un gran vaso di marmo.

§. 59. È parte separata nell' arte di uno scultore, il far bassirilievi. Non tutti i grandi scultori furono felici in questa specie di lavori. Matielli può in ciò citarsi per esempio. Per commissione dell' imperatore Carlo VI. furono fatti dei modelli di bassirilievi dai migliori artisti per le due colonne spirali situate innanzi alla Chiesa di S. Carlo Borromeo. Matielli, il quale si era già fatto un gran nome, fu uno dei primi sui quali si gettarono gli occhi; ma il suo lavoro non fu quello che riportò la palma. Le figure del suo modello troppo rilevate gli tolsero l' onore d' essere destinato a sì importante lavoro, pel motivo, che la massa della pietra a cagione degli incavi troppo profondi si sarebbe diminuita ed avrebbe indebolito le colonne. Mader chiamavasi l' artista, i cui modelli vennero preferiti a quelli del suo competitore, e vennero con incomparabile maestria eseguiti su quelle colonne. Quei bassirilievi rappresentano, come ognun sa, la storia del santo, cui la chiesa fu dedicata.

§. 60. In generale è da notare in questo genere di lavoro: Primieramente, che non tutte le positure ed azioni gli convengono, come per esempio gli scorci troppo forti, i quali per conseguenza vogliono evitarsi; in secondo luogo, che dopo che le singole figure modellate, sono bene ordinate e aggruppate, il diametro di ciascuna di esse in grossezza dev' essere riportato in misura rimpicciolita sulle figure del bassorilievo, per conseguenza, se per esempio il diametro di una figura è di un piede, la misura del profilo della figura stessa da porsi in mezzo o minore rilievo, deve essere ridotta a tre pollici o meno, con questa necessaria avvertenza che i profili non solo

debbono essere eseguiti in prospettiva, ma rimpiccioliti nella loro conveniente degradazione. Maggiore è la rotondità che presenta il diametro tenuto piano di una figura, maggiore diviene l'abilità dell'artista. In generale il bassorilievo manca nella prospettiva; e quando opere simili non piacquero, ciò nacque il più delle volte da questo difetto.

§. 61. Siccome io non intesi che di fare una piccola osservazione sui bassirilievi degli antichi, avverto che io, come quell' antico oratore, avevo quasi bisogno di alcuno che mi rimettesse nel tuono (64). Io ho oltrepassato i miei confini, e mi pare che regola sicura per quelli che scrivono sia quella di non fare rilievi sopra uno scritto, se non relativamente a punti assolutamente dubbj, che nello scritto stesso si trovino. Ora appunto io mi ricordo pure che mi proposi di scrivere una lettera e non un libro; come anche mi viene in mente, che io potrei ricavare istruzione per me stesso,

*... ut vineta egomet caedam mea*; (65)

dal furore di certa gente contro l' autore, gente la quale non vuol permettere che si scriva o una cosa o l' altra sopra oggetti de' quali essi fanno professione.

§. 62. I Romani avevano il loro dio Termine, il quale presiedeva ai confini e termini che li indicavano,

(63) Questo antico oratore è C. Gracco, cui il suo schiavo Licinio stando in piedi dietro di lui doveva mediante il suono di un flauto fare alzare o abbassare il tuono del suo discorso secondo il bisogno. Cic de Orat. l. 3. c. 60. Quintil. l. 1. c. 10. §. 27. Gell. I. 11. Valer. Max. VIII. 10. Dio Cass. Fragm. c. 90. Plutarch. in Tib. Graccho, c. 2.)

(64) Horat. l. 2. epist. 1. v. 220.)

e quando a quei signori piaceva, anche ai confini delle Arti e delle Scienze. Nulladimeno i Greci ed i Romani non artisti giudicavano delle opere dell' arte; ed il giudizio loro sembra valido anche ai nostri artisti. Io non vedo neppure, che il sagrestano del Tempio della Pace a Roma (65) il quale forse teneva il registro del tesoro delle pitture dei più rinomati maestri greci, ivi appese, osasse appropriarsi un monopolio dei pensieri intorno alle medesime, poichè Plinio le descrisse quasi tutte.

*Publica materies privati iuris sit* (66).

63. Sarebbe desiderabile che gli artisti essi medesimi sull' esempio di Panfilo e di Apelle prendessero la penna, e svelassero i segreti dell' arte a quelli che volessero scoprirli per trarne vantaggio.

*Ma di costor che a lavorar s' accingono*
*Quattro quinti, per Dio! non sanno leggere* (67).

§. 64. Due o tre si sono in ciò acquistati del merito; gli altri autori non ci lasciarono che notizie storiche sui loro confratelli. Ma dal lavoro che il famoso Pietro da Cortona ed il P. Ottonelli (68) intrapresero con forze riunite, si sarebbe potuto promettersi grande

(65) Allusione all' Ispettore della Galleria Oesterreich, per il quale deve intendersi il sagrestano del Tempio della Pace in Roma. Veggasi la citata lettera di Winckelmann a Uden del 1. giugno 1756.

(66) Horat. ad Pis. v. 131.

(67) Salvator Rosa, Sat. 3.

(68) Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro, composto da un Teologo e da un Pittore. Fiorenza, 1652. 4.

istruzione anche per gli artisti de' tempi a venire; mentre la loro opera, eccettuatene alcune notizie istoriche, che possono migliori aversi in più di cento libri, non servono forse ad altro, che,

*Ne scombris tunicae desint piperique cuculli* (69).

§. 65. Quanto comuni e basse sono le osservazioni sul dipingere del gran Poussin, che il Bellori pubblica come cosa rarissima tratta da un manoscritto, ed aggiunge alla vita di quell' artista (70)!

§. 66. L'autore certamente non ha inteso di scrivere per gli artisti; essi sarebbero stati troppo generosi per far sorgere un Aristarco contro quel libricciuolo. Io rammento all' autore soltanto alcune piccolezze che io in qualche modo sono in istato di conoscere, e mi arrischierò a farlo esponendogli alcuni pochi dubbj.

§. 67. Alla pagina undecima, si osò dichiarare insussistente un giudizio del Bernini e parlare contro un uomo, il cui nome basterebbe per fare onore ad uno scritto. Bernini fu quell' uomo, il quale nell' età stessa in cui Michelangelo fece la famosa copia d' una testa di Pane chiamata comunemente studiolo (71) cioè in età di 18. anni, fece una Diana, nella quale mostrò ch' egli conosceva già le bellezze delle opere greche in una età in cui queste erano, forse oscure ed ignote a Raffaello.

§. 68. Bernini fu una di quelle teste fortunate che mostrano ad un tempo i fiori della primavera ed i frutti dell' autunno, ed io non credo che provare si

(69) Sectani Satyrae, Romae 1696. 12.
(70) Bellori, Vite de' Pittori etc. p. 300.
(71) Richardson, t. 3. p. 94.

possa che il suo studio della natura al quale solo ne' suoi anni maturi si attenne non fu fallace guida nè a lui nè a' suoi scolari. La morbidezza delle sue carni fu un risultamento di questo studio, ed ha il più alto grado di vita e di bellezza cui possa condursi il marmo. « L'imitazione della natura dà la vita e le più belle forme alle figure dell' artista » come dice Socrate, e Clitone (72) lo scultore conviene nella stessa sentenza. » La natura sola è da imitarsi, niun'artista « è la risposta che diede Lisippo, quel grande scultore alla domanda fattagli » chi egli seguisse fra i suoi predecessori (73)? » Non si può negare che una servile imitazione degli antichi non possa il più delle volte divenire una strada conducente al secco. Questa insegna la varietà come ella stessa è variata, ed agli autori che hanno studiato la natura non si possono rimproverare frequenti ripetizioni. Guido, Le Brun ed altri che si diedero ad uno studio particolare dell' antico hanno ripetuto le fisonomie nelle loro opere. Una certa idea della bellezza era divenuta loro propria in modo che essi l' imprimevano alle loro figure senza quasi accorgersene.

§. 69. Per quello però che riguarda questa imitazione della natura lasciando affatto da banda l' antico, io sono perfettamente d' accordo coll' autore, ma per servire di esempio ai naturalisti nella pittura io avrei scelto altri maestri. Al gran Giordans si è fatto veramente torto; il mio giudizio solo però non deve decidere: io me ne rapporto a quello che come gli altri giudizj di pittori pochi possono rigettare.

(72) Xenoph. Memorab. l. 3. c. 107.
(73) Plin. l. 34. sect. 19. §. 6.

§. 70. Jacopo Giordans, dice un conoscitore dell' arte, ha più espressione e verità di Rubens. La verità è il fondamento ed il motivo della perfezione e della bellezza; una cosa di qualunque natura ella si sia può non essere nè perfetta nè bella se non è vera, che è tutto quello che essa deve essere; e se ella non ha tutto quello che deve avere (74). »

§. 71. La giustezza di questa sentenza premessa, Giordans, secondo l'idea della verità in un celebre scritto originale (75) sarà collocato a miglior diritto fra i grandi originali che fra le scimmie di una comune natura. Io qui avrei posto in luogo di questo grande artista, un Rembrant, ed in luogo dello Stella un Raou o un Watteau; e tutti questi pittori non fanno altro che quello che fece Euripide a' suoi tempi: essi rappresentano gli uomini quali essi sono. Nell' arte nulla è piccolo o gretto, e forse anche dalle così dette figure e forme olandesi può trarsi un vantaggio, nel modo stesso che il Bernini lo trasse dalle caricature. A simili figure esagerate, andò egli debitore a quanto dicesi, di una delle migliori qualità dell'Arte, cioè della libertà della sua mano (76), e da che io lessi ciò, incominciai a pensare un po' diversamente sulle caricature, ed io sono d' avviso che si sia fatto un gran passo nell' arte quando si ha acquistato della franchezza nel farle. L' autor vanta come un pregio degli artisti antichi, « l' avere essi oltrepassati i confini di una comune natura » ma i nostri artisti nelle loro caricature non fanno lo stesso? oppure nessuno li ammira. Si pubbli-

(74) Argenville Abrégé des Vies des Peintr. t. 2.

(75) Rochefoucault, Pensées.

(76) *Franchezza del tocco*. Baldinucci, Vita del Cav. Bernini, p. 66.

carono da qualche tempo grossi volumi di simili lavori e pochi artisti li riguardano come degni di un loro sguardo.

§. 72. Io comunicherò all' autore un giudizio pronunciato dalle nostre accademie sulla pagina quattordicesima. Egli sostiene col tuono d' un legislatore che l' esattezza del contorno deve impararsi unicamente dai Greci. » Nelle nostre accademie insegnasi generalmente, che gli antichi nel contorno di alcune parti del corpo si discostarono assolutamente dalla verità, e che nelle clavicole, nei gomiti, nelle tibie, nei ginocchi, e nelle parti ove sonovi grosse cartilagini, pare la pelle appena distesa sulle ossa, senza una giusta indicazione delle profondità ed incavi che le apofisi e le cartilagini producono sulle articolazioni. Si insegna ai giovani di disegnare più angolose quelle parti ove sotto la pelle non v' ha molta carnosità, e l' opposto ove si trova molta adiposità. Si vede d' ordinario essere un difetto quando il contorno è troppo secondo il gusto antico. Intiere accademie in corpo, le quali così insegnano non potranno, spero io, essere in errore.

§. 73. Parrasio medesimo « il grandissimo nel contorno » non ha saputo trovare la linea, che separa il pieno dal sovrabbondante » Egli, (come si racconta (77), per volere sfuggire la gonfiezza, cadde nel magro (78). « E Zeusi ha forse fatti i suoi contorni, come Rubens, se vero è, che disegnava le parti più piene, per fare le sue figure più appariscenti, e più perfette. Egli ha formate le sue figure femminili secondo le idee di Omero, le di cui donne sono tutte di al-

(77) Plin. Hist. Nat. l. 35. c. 10. sect. 36. §. 5.
(78) Illustrazione ec. §. 39.

ta statura (79). Lo stesso delicato Teocrito dipinge la sua Elena (80) grande, e grassoccia, e la Venere di Raffaello nel Concilio degli dei nel palazzo di Roma detto la Farnesina è rappresentata secondo le uniformi idee di una femminile bellezza. Rubens ha dunque dipinto come Omero, e come Teocrito; che si può egli dire di più per di lui difesa?

§. 74. Il carattere di Raffaello è nello scritto esposto con giustezza e con verità: ma non potrebbe anche in questo caso dirsi quello che disse Antalcida spartano ad un sofista che voleva leggere un elogio d'Ercole? « E chi lo biasima? » (81) per quello che concerne le bellezze che si vogliono trovare nel Raffaello della Galleria di Dresda e particolarmente nel bambino che sta sui bracci della Madonna, se ne giudica molto diversamente.

Ὁ συ θαυμαζεις, τουθ' ἑτεροισι γελως (82).

§. 75. L'autore avrebbe potuto con non minore gloria rivestirsi del carattere di buon patriotta contro alcuni del di qua delle Alpi a' quali tutto quello che è fiammingo riesce schifoso.

*Turpis Romano Belgicus ore color* (83).

§. 76. La magia del colorito non è ella tale, che anche senza di essa un quadro può piacere generalmente e che mercè sua molti difetti vengono perdonati e molti perfino non sono neppure conosciuti? Essa unitamente

(79) Quintil. Instit. Orat l. 12. c. 10. § 5.
(80) Theocr. Idyll. 18. v. 29
(81) Plut. apophth. Lac. Ανταλκ. 5.
(82) Lucian. Epigr. primum, εις την ἑαυτου βιβλον.
(83) Propert. l. 2. eleg. 14. v. 30.

ad una gran cognizione dei lumi e delle ombre forma il pregio delle pitture Olandesi. Essa è nella pittura quello che un bel suono e l' armonia del verso è nella poesia. Col mezzo di questa magìa delle tinte poetiche scompaiono i suoi difetti, e chi può leggere un poema col fuoco stesso con cui fu scritto sarà da quella divina armonia trasportato in estati tale che non avrà tempo di pensare a quanto potrà esservi di difettoso.

§. 77. Nell' osservare un dipinto v' ha una cosa che deve precedere, e questo è dice alcuno l' allegramento dell' occhio (84): questo è prodotto dalla prima impressione, mentre quello che agisce sull' intelletto non è che l' effetto della persuasione. Il colorito in oltre è proprio solamente delle pitture; il disegno ricercasi in ogni produzione dell' arte, nei rami e cose simili; è questo sembra in fatti essersi perfezionato dagli artisti prima del colorito. Un grande scrittore in materia di arte (85) pretende anche avere osservato che i coloristi si acquistarono fama molto più tardi dei pittori poetici. Gl' intelligenti sanno come riuscisse il Poussin nel colorito; e tutti quelli

*Qui rem Romanam Latiumque augescere student*, (86)

dovranno riconoscere i pittori fiamminghi per loro maestri. Un pittore non è propriamente, altro che una scimmia della natura, e più felicemente ei la scimmiotta, e più perfetto egli è.

*Ast heic, quem nunc tu tam turpiter increpuisti* (87).

(84) De Piles, Conversat. sur la Peint.
(85) Du Bos, Reflex. sur la Poësie et sur la Peint,
(86) Ennius.
(87) Id.

§. 78. Il morbido Van der Werff, i cui lavori vendevansi a peso d' oro, e non si vedono che nei gabinetti dei grandi gli ha eseguiti in modo che sono inimitabili a qualunque pennello italiano. Sono dipinti che fermano l' occhio di che non s' intende nulla di pittura, dell' amatore e dell' intelligente « Ogni poeta che piace (dice il poeta critico inglese) (88) non ha mai scritto male. » e se il pittore fiammingo ottiene questo, il suo applauso è più generale di quello che può sperare il più corretto disegno del Poussin.

§. 79. Mi si mostrino molti dipinti d' invenzione, di composizione e di colorito eguale ad alcuni di quelli di Gherardo Lairesse. Tutti gli artisti imparziali di Parigi i quali conoscono il più bello di tutti ed il primo certamente fra quelli che esistono nel gabinetto del Sig. La Boixieres, voglio parlare della Stratonica, dovranno essere meco d' accordo.

§. 80. La storia del soggetto che l' artista ha rappresentato in quel quadro non è delle più comuni. Il re Seleuco I. cedette la propria moglie Stratonica figlia del famoso Demetrio Poliorcete a suo figlio Antioco, il quale a cagione del suo furibondo amore per la regina sua matrigna era caduto in pericolosissima malattia. Il medico a forza di lunghe indagini ne riconobbe la vera origine e l' unico mezzo della guarigione, diss'egli, essere la condiscendenza del padre a contentare la passione del figlio. Il re cedette sua moglie, e nello stesso tempo dichiarò Antioco re dell' Oriente.

§. 81. Lairesse ha dipinto questa storia medesima due volte: La Stratonica del sig. La Boixieres è la più piccola; le figure di circa un piede e mezzo, ed il campo è diverso da quello dell' altra.

(88) Vove.

§. 82. La figura principale del quadro, Stratonica è anche la figura più nobile, ed è tale che farebbe onore alla scuola di Raffaello; la più bella regina

*Colle sub Idaeo vincere digna Deas*. (89)

§. 83. Ella si avvicina a passo lento e titubante al letto del nuovo sposo destinatole; ma nello stesso tempo col contegno di una madre, o piuttosto di una santa Vestale nel suo volto che si vede nel più bel profilo si legge ad un tempo la vergogna e la sommissione al comando del re. Ella ha tutta la dolcezza del suo sesso, la maestà di regina, il rispetto addicente ad una santa azione, e tutta la saviezza di contegno che si richiedono in una circostanza così delicata e straordinaria come quella in cui ella si trova. Il suo vestire è trattato magistralmente, e può servire di modello agli artisti nel dipingere la porpora degli antichi. Non è noto a tutti che la porpora aveva il colore dei pampani quando cominciano ad avvizzire e prendono nel tempo stesso del rossiccio. (90)

§. 84. Il re Seleuco sta dietro a lei vestito di una stoffa scura per sempre più fare spiccare la figura principale, e tanto per non recare vergogna al principe quanto per non alterare la sua gioja, e non confondere nello stesso tempo anche Stratonica. Ansietà e contentezza miransi espresse insieme sul suo volto, che l'artista ha preso dal profilo delle migliori teste che si vedono sulle sue medaglie.

§. 85. Il principe, bel giovine il quale siede seminudo nel suo letto rassomiglia al padre ed alle proprie medaglie. Il pallore del suo volto è indizio della febbre

(89) Ovid. de art. am. l. 1. v. 684.

(90) Lettre de M. Huet sur la pourpre; dans les Dissert. de Tilladet, t. 2. p. 169.

che lo aveva consumato; ma si crede vedervi il segnale del principio della guarigione nel poco rossore del suo volto che si vede non essere effetto della vergogna.

§. 86. Il medico e sacerdote Erasistrato venerabile come il Calcante d'Omero, il quale sta in piedi innanzi al letto è la persona che parla in nome del re e fa conoscere al principe il volere di Seleuco; e mentre con una mano conduce la regina, coll' altra mano gli porge il diadema reale. La gioja e la sorpresa sono espresse sul volto del principe all' avvicinarsi della regina, sentimenti però che per rispetto sono con nobil silenzio contenuti, in modo che sembra ch' ei rifletta nello stesso tempo alla sua felicità, con un senso di rammarico.

§. 87. Tutti i caratteri che l' artista ha dato alle figure in azione sono distribuiti con tale saviezza che ognuno di essi caratteri sembra dare all' altro elevatezza ed energia.

§. 88. Sopra Stratonica, come la persona principale cade la massa maggiore di luce, ed ella attrae a se il primo sguardo. Il sacerdote è collocato in lume debole; ei si fa osservare però per l' azione che gli è stata data: egli è quello che parla e nel rimanente regna quiete ed attenzione. Il principe il quale dopo il personaggio principale doveva essere la prima figura è più illuminato, e siccome il criterio dell' artista scelse per parte più importante del suo gruppo piuttosto una bella regina che un principe ammalato; giacchè lo stato delle cose voleva ch' ei lo fosse; così ad onta di questo esso, per l' espressione riman sempre l' oggetto principale del quadro. Nel suo volto contengonsi i più gran segreti dell' arte.

*quales nequo monstrare et sentio tantum*. (91)

(91) Juvenal. sat. 7. v. 56.

§. 89. I moti dell' anima che sembrano essere in guerra fra loro, si riuniscono qui con una quiete di pace. La convalescenza si scorge sul volto malaticcio, come pure l' annunzio della prossima aurora, che anche sotto il velo della notte sembra promettere il giorno, ed un bel giorno.

§. 90. La saviezza ed il gusto dell' artista si estendono a tutta la sua opera e perfino ai vasi, i quali sono copiati dai più bei modelli di questo genere che offra l' antichità. I piedi della tavola che sta innanzi al letto ei li fece, come li fa Omero, d' avorio.

§. 91. Il campo del quadro rappresenta un magnifico pezzo d' architettura greca; i cui ornamenti sembrano allusivi al soggetto del dipinto. Il frontone di un portico è sostenuto da cariatidi che si porgono l' una all' altra la mano, quai simboli di tenera amicizia fra padre e figlio, e di matrimonio ad un tempo.

§. 92. L' artista ad onta di tutta la verità della sua storia si mostra quale poeta, e fece i suoi accessorj allegorici per indicare certe circostanze col mezzo di simboli le sfingi che adornano il letto del principe alludono alle investigazioni del medico ed alla singolare scoperta della causa che produsse la malattia del principe stesso.

§. 93. Mi è stato raccontato che giovani artisti oltramontani, i quali videro quel capo lavoro, all' osservare il braccio del principe, che può esser forse di qualche linea troppo grosso, passarono oltre, senza punto occuparsi della composizione del quadro. Quand' anche Minerva stessa volesse liberare certa gente dalla rabbia, come ne liberò Diomede, pure costoro non vorrebbero vederci.

. . . . . *pauci dignoscere possunt*
*Vera bona atque illis multum diversa, remota*
*Erroris nebula* (92).

(92) Juv. Sat. 10. v. 2. a 4.

§. 94. Io mi sono esteso in un lungo episodio; ma ho creduto giusto il diffondere la conoscenza di un' opera che può essere annoverata fra le prime del mondo, poichè ella fu da sì pochi conosciuta (93). Ritorno ora allo scritto.

§. 95. Io non so, se quello che nelle figure di Raffaello debbe intendersi per nobile semplicità e quieta grandezza, non sia molto più generalmente indicato dalla così detta natura in riposo di due celebri autori (94). È vero che questo gran principio è uno dei principali segnali caratteristici delle opere dei Greci, ma la sua applicazione ai giovani disegnatori senza distinzione alcuna, potrebbe produrre conseguenze non meno gravi di quelle che potrebbe produrre il principio d'una brevità sostanziosa nello stile in giovani che da esso traviati scriverebbero in stile secco, duro, ed aspro. « Presso la gioventù, dice Cicerone (95), deve essere sempre qualche cosa di superfluo, dal che siavi alcun che da togliere: poichè tutto quello che matura troppo presto, non può rimanere per lungo tempo sugoso. Dalle viti stesse si tagliano i germogli troppo giovani prima che se ne facciano crescere dei nuovi, se i primi non sono buoni. » Oltre di ciò le figure che sono in una perfetta quiete sono riguardate dalla mag-

(93) Il quadro di Lairesse qui descritto era a Dresda e fu con molti altri prezzi del gabinetto del sig. de la Boixieres offerto in vendita al re. Si presero i pezzi cattivi, ed il meglio ritornò in Francia perchè nessuno lo conobbe. F. (Lettera di Winckelmann a Uden del 1. giugno. 1756.

(94) St. Réal Césarion, Oeuvr. t. 2. — Le Blanc, Lettre sur l' exposition des Ouvrages de Peint. etc. l' an 1747. conf. Mr. de Hagédorn, Eclaircissemens historiques sur son Cabinet, p. 37.

(95) De Oratore, l. 2. c. 21.

gior parte degli uomini, nel modo stesso in cui si leggerebbe una di quelle orazioni che pronunciavano gli Areopagiti, e nelle quali all' oratore era interdetto il più piccolo segnale di emozione fosse anche della più bella ed umana passione (96), e tutti i quadri di questa natura sembreranno rappresentare giovani Spartani, i quali dovevano nascondersi le mani sotto il mantello, venire innanzi nella più imperturbabil quiete, e non dovevano dirigere verso niuna parte il loro sguardo, ma tenerlo fisso a terra avanti a loro (97).

§. 96. Anche relativamente alla allegoria nella pittura io non sono perfettamente della stessa opinione dell' autore. Coll' impiegarla in tutte le rappresentazioni ed in tutti i luoghi, accaderebbe nella pittura lo stesso appunto di quello che accadde alla geometria per causa dell' algebra. L' accesso ad un' arte diverrebbe talmente difficile quanto lo è divenuto all' altra. L' allegoria finirebbe immancabilmente col convertire tutti i quadri in geroglifici.

§. 97. I Greci essi stessi non ebbero in generale, come l' autore vuol farcelo credere una immaginazione sul gusto di quella degli Egiziani. La soffitta del tempio di Giunone a Samo, non era dipinta più dottamente della Galleria Farnese. Vi erano rappresentati gli amori di Giove e di Giunone (98), e nel frontone di un tempio di Cerere ad Eleusi non v' era figurato altro che una consuetudine praticata in servigio di questa dea (99). V' erano due grosse pietre situate

(96) Aristot. Rhet. l. 1. c. 1. §. 4

(97) Xenoph. Respl. Laced. c. 3. §. 4.

(98) Origen. contra Cels. l. 4. p. 196. edit. Cantabr.

(99) Perrault, explic de la planche 9 sur Vitruve, p. 62.

una sopra l' altra, di mezzo alle quali i sacerdoti prendevano tutti gli anni una istruzione in iscritto relativa ai sacrificj annui; poichè quelli di un anno non erano mai simili a quelli dell' altro.

§. 98. Per quello che risguarda la rappresentazione di ciò che cade sotto i sensi, io avrei desiderato che la cosa mi si fosse spiegata un poco più chiaramente; poichè ho sentito dire da alcuno, che la rappresentazione di tali cose è come il punto mattematico, il quale non può, che immaginarsi; ed esso è d' accordo con quelli, che sembrano limitare la pittura soltanto alle cose visibili (100). Poichè, per quello che concerne i geroglifici, proseguì egli, col mezzo dei quali si esprimono le idee astratte; come per la gioventù col numero sedici, l' impossibilità, con due piedi sull' acqua (101), essi dovrebbero per la maggior parte prendersi piuttosto per monogrammi che per figure. Una tale scrittura emblematica aprirebbe il campo a nuove chimere, e sarebbe più difficile ad impararsi della Cinese: ma le pitture non sarebbero molto dissimili dalle pitture di quella nazione.

§. 99. Questo medesimo oppugnatore delle allegorie, Parrasio, crede di aver saputo rappresentare tutte le contraddizioni da lui osservate presso gli Ateniesi, senza punto ricorrere all' ajuto dell' allegoria, e forse anche sotto più d' un aspetto ei lo fece. S' ei l' intende in questo senso.

*Et sapit, et mecum facit, et Jove judicat aequo*. (102)

(100) Theodoret. Dial. Inconfus. p. 76.

(101) Horapoll. Hierogl. c 33. Conf. Blackwell En of Homer, p. 170.

(102) Horat. l. 2. epist. 1. v.68.

§. 100. La sentenza di morte contro i capitani della flotta Ateniese dopo la loro vittoria sopra i Lacedemoni, diede materia all' artista per rappresentarci con un ricchissimo ed immaginoso dipinto gli Ateniesi buoni e nello stesso tempo crudeli.

§. 101. Il famoso Teramene, uno dei comandanti accusò i suoi colleghi di non aver raccolti i cadaveri di quelli che erano stati uccisi nella battaglia, e di non aver così fatti rendere gli estremi onori. Questo bastò a render furibonda la maggior parte del popolo contro i vincitori dei quali sette soli ritornarono ad Atene, gli altri avevano schivata la burrasca. Teramene tenne una commoventissima arringa durante la quale ei fece frequenti pause, perchè si avesse campo di ascoltare le doglianze di quelli che avevano perduto i loro figli o i loro parenti. Ei fece venire nello stesso tempo un uomo il quale disse di aver udito le ultime parole di un annegato, le quali non erano state che una invocazione di vendetta contro i capitani. Socrate il quale si trovava allora essere uno dei membri del consiglio, si espresse insieme ad alcuni altri contro quell' accusa; ma in vano: i prodi vincitori in vece di ottenere gli onori a' quali avevano diritto furono condannati a morte. Uno fra essi era il figlio unico di Pericle nato dalla celebre Aspasia (103).

§. 102. Parrasio, il quale fu contemporaneo di questo avvenimento, fu tanto più ammirabile, in quanto che seppe dare alle figure in azione in quel dipinto, coi veri loro caratteri e senza il soccorso dell' allegoria,

(103) Xenoph. Hellen. l. 1. c. 7. l. 2 c. 3. §. 17. Storia universale, part. 5. §. 555.

una espressione che andava più avanti di una semplice rappresentazione di una storia, la quale anche ora basterebbe a dar campo sufficiente ad un artista di esprimere la stessa contradizione nel carattere degli Ateniesi.

§. 103. E finalmente, il medesimo è di avviso, che quello di che si vuole accagionare gli artisti e particolarmente i pittori relativamente all' allegoria, venga a riuscire lo stesso che la protesta di Columella verso un suo compatriotta, « ch' ei desidererebbe ch' ei fosse un filosofo come Democrito, Pittagora ed Eudosso (104).

§. 104. Se può egli sperare d' essere più felice colle allegorie negli ornamenti, che nei dipinti? A me sembra che l' autore troverebbe più difficoltà nel dar in essi luogo alle sue dotte figure, di quello che ne avrebbe avuta Virgilio a metter in versi eroici i nomi di un *Vibius Caude*, di un *Tanaquil Lucumo*, o di un *Decius Mus*.

§. 105. Si dovrebbe credere che le conchiglie negli ornati d'architettura ed altri potesser sembrare accolte con approvazione universale. V' ha egli meno naturalezza nell' abbellimento che fanno le conchiglie, che non ve ne sia ne' capitelli corintii se si riflette all' origine che generalmente loro si attribuisce? Un paniere collocato sulla tomba d' una fanciulla di Corinto, ripieno di alcuni suoi giocarelli e ricoperto d' un largo mattone fu l' origine di quei capitelli. Crebbero sotto quel mattone delle piante di acanto che lo coprirono. Lo scultore Callimaco (105), trovò in quel paniere così

(104) De re rust. praef. ad. l. 1. §. 32.
(105) Vitruv. l. 4. c. 1.

rivestito di foglie tanta grazia ch' ei fece il primo capitello d' una colonna Corintia a quella foggia (106).

§. 106. Questo capitello è dunque un paniere rivestito di foglie e deve sostenere tutta la trabeatura che sta sopra una colonna. Forse al tempo di Pericle non trovossi abbastanza consentaneo alla natura ed alla ragione poichè ad un rinomato scittore straniero (107), sembra che al tempio di Minerva in Atene si facessero delle colonne doriche in vece di corintie. Coll' andare del tempo si passò sopra questa patente sconvenevolezza contraria alla natura, e l' occhio si abituò a vedere un paniere sostenente una intiera trabeatura, senza trovarvi niente da dire.

*Quodque fuit vitium, desinit esse mora.* (108)

§. 107. I nostri artisti non trasgrediscono alcuna delle regole prescritte dall' arte quando inventano nuovi ornati, giacchè gli ornati furono sempre fatti a capriccio. L' invenzione non è ora sottoposta ad alcuna comminazione di pena come lo fu sotto gli Egizj (109). Una pianta ed una conchiglia ebbero ed hanno sempre un non so che di così grazioso, che poeti ed artisti inventarono perfino grosse conchiglie e le fecero servire di carro alla dea d' amore. Lo scudo Ancileo ch' era pei Romani quello ch' era il Palladio pe' Trojani era intagliato a foggia di conchiglia (100), ed esistono anche lampade antiche adorne di conchiglie (111).

(106) Architettura degli Antichi ec. §. 43.
(107) Pococke's Travels, t. 2.
(108) Ovid. de Arte am. l. 2. v. 654.
(109) Ael. Var. Hist. l. 4. c, 4, ove però è questione di Tebe in Beozia e non in Egitto.
(110) Plutarch. Numa, c. 13.
(111) Passerii Lucernae.

§. 108. Sembra che la natura colla infinita ed ammirabile varietà delle conchiglie marine abbia suggerito agli artisti le vaghe e leggiere forme di tali ornamenti.

§ 109. Non è in verun conto mia intenzione farmi propugnatore degli inetti ornatisti de' giorni nostri, io altro non voglio che addurre i motivi di una intiera corporazione (mi perdonino gli artisti questa espressione) ai quali essi cercarono appoggiare il loro procedere. La cosa si troverà ben ragionevole.

§. 110. Si racconta che i pittori e gli scultori a Parigi volessero contrastare a quelli che lavoravano in ornato il titolo di artisti, perchè nelle opere loro non trovava occupazione, nè il loro proprio intelletto nè quello degli amatori, poichè quelle opere erano il prodotto non della natura, ma di un' arte sforzata. Dicesi ch' essi si difendessero nel modo seguente.

§. 111. Noi ci attenghiamo nei nostri lavori alla natura, ed i nostri ornamenti si formano, come la corteccia d' un albero, cui siano fatti differenti tagli: la corteccia si solleva in molte forme diverse.

§. 112. Allora l' arte diviene natura scherzevole, e l' ajuta e la perfeziona. Questa è la via che noi prendemmo nei nostri ornati, e l' evidenza dimostra che la maggior parte di essi, anche nelle opere degli antichi, furono tratti dagli alberi, dalle piante e dai loro frutti e fiori.

§. 113. La prima e generale regola in ciò è dunque la varietà (se si vuol rendere la dovuta giustizia alla prodotta giustificazione), e secondo questa regola opera la natura senza alcun riguardo ad altre regole. Conforme a questa regola è il genere di ornati che gli artisti de' dì nostri hanno scelti. Essi imparavano a conoscere che non v' ha cosa in natura che sia perfettamente eguale all' altra. Essi si discostarono dalla tormentosa forma gemina, e lasciarono alle

parti dei loro ornamenti la cura di unirsi l'una all'altra, come fecero gli atomi d'Epicuro. Una nazione che nei tempi moderni si liberò per la prima da ogni incomodo vincolo della società civile, divenne pure nostra maestra di libertà in questo ramo dell'arte. Si diede a questo modo di lavorare il nome di gusto barocco probabilmente da una parola (112) che si usa parlando di perle e denti disuguali.

§. 114. E finalmente a me sembra che anche una conchiglia abbia lo stesso diritto a far parte dell'ornato, che può avere una testa di bue o di montone. È noto che gli antichi ponevano simili teste scorticate nei fregj, e particolarmente in quello dell'ordine dorico fra i triglifi, ossia nelle metope. Esse vedonsi pure nel fregio corintio di un antico tempio di Vesta a Tivoli (113), sopra alcuni sepolcri; come si è su quello della famiglia Metella fuori di Roma e sopra un altro di Munazio Planco a Gaeta (114); sopra dei vasi, come sopra due che esistono nel museo delle antichità di Dresda. Alcuni architetti moderni, che riguardarono forse queste teste come indecenti, adornarono i loro fregi dorici alcuni, come per esempio Vignola, coi fulmini di Giove, altri come Palladio e Scamozzi con rosoni.

§. 115. Se dunque tutti gli ornamenti sono una imitazione degli scherzi di natura, come da quanto si disse sopra può argomentarsi, tutta la esposta erudizione allegorica non li renderà più belli, ma piuttosto li guasterà. Non si potrà, è vero, addurre più di due esempj in cui gli antichi abbiano fatto ornamenti allegorici.

(112) Menage, Diction. Etymol v. *Barroque*.
(113) Desgodetz, Édifices antiq. de Rome, p. 91
(114) Bartoli, Sepolcri antichi, p. 67. ibid. fig. 91.

§. 116. Io non so per esempio qual bellezza o qual significato il celebre incisore Mentor abbia trovato nella lucertola da lui scolpita in una tazza (115); poichè

*picti squallentia terga lacerti* (116)

saranno una cosa graziosissima in un quadro di fiori di Rachele Ruysch, non mai però sopra una tazza da bere. Qual significato avranno mai delle viti con degli uccelli che ne beccano le uve sopra un' urna cineraria (117)? forse debbono riguardarsi per insignificanti e capricciose quanto la favola di Ganimede ricamata nel mantello, che Enea donò a Cloanto (118), siccome premio della di lui vittoria nella corsa delle navi.

§. 117. E qual contraddizione finalmente presentano i trofei impiegati in un casino da caccia principesco? L' autore zelante partigiano del gusto greco, crede che esso si estenda perfino alla imitazione del re Filippo e dei Macedoni in generale, dei quali dice Pausania (119), che non eressero mai trofei? una Diana con alcune Ninfe al suo seguito unitamente a suoi attrazzi da caccia

*Quales exercet Diana choros quam mille secuta*
*Hinc atque hinc glomerantur Oreades* (120).

parrebbe forse meglio convenire al luogo (121). Gli antichi Romani appendevano fuori delle porte delle

(115) Martial. l. 3. epigr. 41.
(116) Virg. Georg. IV. 13.
(117) Bellori, Sepolcri antichi, fig. 99.
(118) Virg. Æn. l. 5. v. 250. seq.
(119) L. 9. c. 40. §. 4. Conf. Spanh. Not. sur les Césars, de l' emp. Julien. p. 240.
(120) Virg. Æn. l. 1. v. 498-499.
(121) Il qui detto si riferisce al palazzo di caccia di Hubertsburg, di cui Matielli doveva eseguire gli ornamenti.

loro case le armi dei nemici che avevano vinti, le quali al compratore non era permesso togliere, acciò al proprietario rimanesse una durevole ammonizione a condursi valorosamente (122). Se anticamente si ebbe coi trofei uno scopo simile, io sono d' avviso che questi non possono mai essere impiegati intempestivamente nelle fabbriche dei gran signori.

§. 118. Io desidero di vedere più presto che sia possibile una risposta a questo mio scritto. Non può certamente recarvi gran sorpresa, amico mio, che esso venga pubblicato. Nella corporazione degli autori, sono da qualche tempo venute in uso le lettere, come sul Teatro, ove un innamorato che parla solo, non vede altro nella platea che i suoi più fidati amici. All' incontro però non si trova meno giusto l' accogliere risposte

*Quod legeret tereretque viritim publicus usus* (123).
*Et hanc veniam petimusque damusque vicissim* (124).

Oeser, di cui invenzione sono quasi tutti i lavori del Matielli, vi disegnò una Diana colle sue Ninfe. Ma questo soggetto venne rigettato dalla corte, e Matielli dovette in vece porvi armature e trofei. F.

(122) Plin. H. N. l. 35. sect. 2.
(123) Horat. l. 2. epist. 1. v. 92.
(124) Id. epist. ad. Pis. v. [illegible]

# NOTIZIE

INTORNO

# AD UNA MUMMIA

ESISTENTE NEL REGIO MUSEO

DELLE

ANTICHITÀ DI DRESDA

# NOTIZIE

INTORNO

# AD UNA MUMMIA

NEL REGIO MUSEO

DELLE ANTICHITÀ DI DRESDA (1)

§. 1. Fra le mummie egiziane del Gabinetto reale, ve ne sono due che si sono conservate perfettamente incorrotte. Una è il corpo d' un uomo. L'altra quello di una donna. La prima è forse l'unica mummia del suo genere fra tutte quelle che si trovano trasportate in Europa e che sono conosciute, a motivo di una scrittura che sopra di essi si vede. Niuno di quelli che scrissero delle mummie, eccettuato il Della Valle non scuoprì sculture simili sui corpi egiziani, ed il Kircher fra i disegni mandatigli dai varj luoghi e da lui inseriti nel suo Edipo non ne cita che una sola con tale scrittura posseduta dal Della Valle, di cui egli ci dà un inesatto disegno inciso in legno (2); e così sono

(1) Intorno a questa Mummia veggasi l' Augusteum di Becker T. I., in cui si contiene oltre alla descrizione delle quattro Mummie del Museo di Dresda, un bel disegno delle due meglio conservate. F.

(2) Kircheri Oedip. Ægypt. t. 3. p. 405. et p. 433.

anche le copie che su questo ne sono state fatte (3). Su questa mummia vi sono le lettere ЄΥϯΥΧΊ.

§. 2. La medesima scrittura vedesi su quella mummia reale, di cui diamo qui una breve notizia. Io l' ho esaminata con tutta la possibile attenzione per assicurarmi che essa ( siccome è noto che anche quei corpi passano per le mani degli ebrei ) non era imitata sù questa mummia dalla scrittura di quella del Della Valle. Scorgesi però con tutta evidenza che le lettere sono fatte colla stessa tinta nericcia, con cui sono dipinti il viso le mani ed i piedi. La prima lettera della nostra mummia ha la forma di un grande e rotondo Є greco; e questa stessa lettera è rappresentata dal Della Valle come un E ad angoli, poichè nelle stamperie non v'è un Є rotondo.

§. 3. Tutte e quattro le mummie del Gabinetto reale sono state comprate, come è noto, a Roma, e questa notizia mi mosse ad esaminare se la mummia colla scrittura non fosse la stessa che aveva posseduta il Della Valle. Riconobbi che la circostanziata Descrizione delle sue due mummie combinava perfettamente anche nei più minuti ornamenti colle due mummie reali conservate.

§. 4. Queste due mummie al di sopra delle solite piccole fascie di tela di lino, con cui sogliono simili corpi involgersi con innumerevoli giri, e che sono tessute alla foggia di un baracano (4) sono avvolte in varie,

(3) Bianchini, Istor. univ. p. 412.

(4) *Panni* seu ut vocant *Cameloti* species. Du Cange in Glossario med. et infim. Latinitatis sub voce *Barrecanus*. Vedasi Heyne in Spicilegio antiquitatis Mumiarum. p. 86- Anche di più sulla stoffa intorno e dentro alle Mummie si trova nel Commentario di Erodoto di Fr. Creuzer. I. p. 48. e segg.

e come alcuno pretende averlo osservato sopra una mummia in Inghilterra (5) in tre invogli di tela più ordinaria. Questa tela è fermata da particolari fascie in forma di cinture ma più strette, di modo che non si può scorgere la più piccola elevatezza di nessuna parte del viso. L' invoglio esteriore è di una tela fina, la quale è ricoperta da uno strato di pittura sottilissimo, ornato di molte dorature e di figure d' ogni sorta; su questa v' è la figura del morto.

§. 5. Sulla mummia su cui v' è la scrittura, si vede la figura di un uomo morto ne' suoi anni più belli, con poca e ricciuta barba, non però quale il Kircher lo descrisse; cioè un vecchio con barba lunga ed appuntata. Il colore del viso e delle mani è bruno: la testa è circondata di bende dorate, sulle quali erano dipinte varie pietre preziose. Sul collo v' è dipinta una catena d'oro, da cui pende una specie di medaglia segnata con diversi caratteri, mezze lune e cose simili, e sotto di essa sporge in fuori il collo d' un uccello, il quale probabilmente doveva essere uno sparviero o un avoltojo: questo si è trovato sul petto anche ad altre mummie (6). Nella mano destra la persona tiene una tazza dorata ripiena di qualcosa di rosso, e siccome i sacerdoti si servivano di tali tazze nei sacrificj (7) si potrebbe congetturare, che il morto fosse un sacerdote. Alla mano sinistra l'indice ed il minimo hanno un anello, ed in questa stessa mano v' ha qualcosa di rotondo, che il Della Valle prende per un frutto. I piedi sono nudi co-

(5) Nehem. Grew, Museum Societ. Reg. Lond. 1681. fol. p. 1.

(6) Gabr. Bremond, Viaggi nell' Egitto. Roma, 1679. 4. l. 1. 15. p. 77.

(7) Clem. Alex. Strom. l. 6. p. 456.

me lo sono anche le gambe, ed hanno delle suole i cui legami passano fra i due diti più grossi e sono fermati sul piede con una gala.

§, 6. Sotto al petto v' è la mentovata scrittura.

§. 7. Sulla seconda mummia si vede rappresentata la figura di una donna con anche maggior quantità di ornamenti. Oltre a molte medaglie ed altre figure vi sono certi uccelli e quadrupedi che hanno qualche somiglianza col leone; e vicino alla estremità del corpo un bue che forse è un Api. Ad una delle catene appese al collo è attaccato un sole dorato. Essa ha degli orecchini e ad ambe le braccia hanno doppi braccialetti. Hanno anelli ambedue le mani, e la sinistra ne ha uno ad ogni dito. L' indice però ne ha anche uno di più immediatamente sotto l' unghia. La mano dritta ha due soli anelli. Con questa mano la figura tiene come l' Iside (8) un piccolo vaso dorato sul gusto dello *spondeion* dei Greci, il quale presso quella dea indicava la fertilità del Nilo. Nella mano sinistra v' è una specie di frutto che ha la forma d' una spiga di formento, ed ha un colore verdastro.

§. 8. Alla prima mummia stanno tuttora appesi sigilli di piombo, come lo dice il Della Valle.

§. 9. Si confronti questa descrizione con quella che ne' suoi Viaggi ci dà delle sue due mummie (9) e si troverà che le mummie del Gabinetto reale di Dresda sono le medesime, che un Egiziano trasse da una profonda fossa o pozzo ripieno di sabbia, e vendette al celebre viaggiatore, ed io credo che gli eredi del Della Valle le abbiano vendute a Roma. Nel catalogo delle an-

(8) Shaw, Voyag. t. 2. p. 123.

(9) Della Valle, Viaggi Lett. 11. §. 9. p. 325. seq. Vedi fra le *Addizioni* nel Tom. XI. di quest' edizione. E. P.

tichità di quel gabinetto; non esiste il menomo indizio del come fossero comprati.

§. 10. Non è mia intenzione l'entrare in una spiegazione degli ornamenti e delle figure: si può procacciarsi qualche lume su questo particolare da quello che lo stesso Della Valle ne ha detto. Io mi limiterò a far soltanto qualche osservazione sulla scrittura indicata.

§. 11. Gli Egiziani, come è noto, ebbero un carattere doppio per esprimere le loro idee, il carattere sacro, ed il carattere comune (10). Il primo era quello che noi chiamiamo geroglifici; il secondo era formato dai segni ordinarj del loro linguaggio; segni che tutti gli Egiziani conoscevano, e di questi è opinione generale che nulla sia venuto fino a noi. Null'altro noi sappiamo se non che l'alfabeto egiziano era composto di 25. lettere (11). Il Della Valle propende molto, fondato sulla scrittura della mummia a sostenere il contrario, ed il Kircher spinge le sue congetture anche più avanti, e tenta di erigere sopra questa un edifizio, che crede poter appoggiare ad un paio di avanzi dello stesso genere. Egli pretende di provare che l'antica lingua egiziana non differiva in altro dalla greca che nella pronunzia (12). Mercè il dono ch' ei possedeva di trovar quello che nessuno pensò neppure a cercare, ei non ebbe difficoltà di dare una spiegazione affatto immaginaria ad alcune antiche notizie istoriche per farle servire al suo scopo.

§. 12. « Erodoto, dice egli, riferisce che il re Psammi fece venire in Egitto dalla Grecia persone che conoscevano perfettamente la loro lingua, per fare insegnare alla sua nazione la purezza dell' idioma » per conse-

(10) Herodot l. 2. c. 36. Diod. Sic. l. 2. c. 3.
(11) Plutarch. de Isid et Osir. p. 374. c. 56.
(12) Kircheri, Oedip. l. 2. Ej. Prodrom. Copt. c. 7.

guenza ei conclude che i due paesi avevano lo stesso linguaggio. Lo storico greco dice precisamente il contrario (13). Il sopra mentovato re, lo dice in chiari termini lo storico, si servì dei Jonii e dei Carii che avevano ottenuto la libertà di stabilirsi in Egitto, per fare istruire dei giovani nella lingua greca, per farne quindi degli interpreti.

§. 13. Le altre prove, che Kircher pretende dedurre dai molti viaggi che facevano i filosofi greci in Egitto e dal commercio che esisteva fra le due nazioni, prove però che non hanno neppure la forza di congetture, non vogliamo qui menzionarle. Poichè dalla scienza che acquistò Democrito nelle lingue sacre dei Babilonesi e degli Egiziani (14) risulta chiaramente che i filosofi imparavano assolutamente la lingua dei paesi che visitavano.

§. 14. Io non so nemmeno se l' asserzione di Diodoro che i primi abitatori dell' Affrica furono una colonia egiziana (15) possa qui servire in qualche modo di prova.

§. 15. La scrittura sulla mummia potrebbe dare qualche probabilità alle congetture del Kircher e ad altre di simile natura, se la mummia ella stessa fosse antica quanto il Kircher lo pretende. Cambise, il quale conquistò l' Egitto, discacciò parte dei sacerdoti e parte ne fece uccidere, ed il Kircher fondato su questo fatto, sostiene ch' egli bandì il culto degli dei da tutto il regno, e che per conseguenza nessun cadavere fu più imbalsamato. Esso si appoggia di nuovo ad Erodoto (16)

(13) Herodot. l. 2. c. 154.
(14) Diogen. Laert. v. *Democr.* n. 2.
(15) Diodor. Sic. l. 1. c. 29.
(16) Kircheri, Oedip. l. c.—It. ej. China illustrata, part. 3. c. 4. p. 151.

ed altri sulla sua parola hanno di buona fede ripetuto lo stesso. Alcuno ha voluto saperne anche di più, scrivendo che gli Egiziani e gli Etiopi avevano soltanto fino al tempo di Cambise dipinto le figure dei morti sulle tele impastate delle loro mummie (17).

§ 16. Ma Erodoto non dice nemmeno una parola di questo bando del culto religioso dall' Egitto, e meno ancora della cessazione dell' uso di preservare i loro corpi dalla putrefazione dopo i tempi di Cambise; e nulla di simile trovasi neppure in Diodoro di Sicilia: anzi da quanto ei dice delle pratiche usate dagli Egizj intorno ai loro morti è piuttosto da dedursi, che a tempo suo, cioè quando l'Egitto era già una provincia romana, quelle pratiche sussistevano tuttora.

§. 17. Non è dunque da potersi provare che la nostra mummia sia più antica della conquista dell' Egitto fatta dai Persiani, e quando anche lo fosse, io non so se conseguenza necessaria ne sarebbe che una scrittura sopra un corpo manipolato secondo l' uso degli Egiziani, e voglio anche ammetterlo, passato per le mani dei sacerdoti, debba essere in lingua egiziana.

18. Questa mummia potrebbe essere il corpo di un Jonio o di un Cario naturalizzato. È noto che Pittagora abbracciò la religione degli Egizj e ch' ei si fece perfino circoncidere (18) per rendersi più facile l' accesso alla scienza misteriosa dei sacerdoti. Anzi i Carii celebravano i riti d' Iside colle cerimonie degli Egiziani, e spinsero la superstizione anche più avanti, e giunsero perfino a lacerarsi il viso quando facevano i loro sacrifizj alla dea (19).

(17) Lettere inglesi dell' Alberti.
(18) Clem. Alex. Strom. l. 1. c. 15. p. 354. edit Pott.
(19) Herodot. l. 2. c. 61.

§. 19. La parola scritta sulla mummia è una parola greca, se in vece del ι si ponga il dittongo ει; ovvero è corso qui per negligenza uno scambio di lettera, scambio che si è osservato nei marmi greci, ma anche più nei manoscritti (20), e questa parola trovasi colla stessa terminazione in una pietra incisa (21) e significa: *bene vivas*, stai bene. Era questo il saluto d'uso dei vivi ai morti, e questa stessa parola si trova nelle antiche iscrizioni sepolcrali (22) e nei pubblici decreti (23). Le lettere finivano d'ordinario con questa parola (24).

§. 20. In un' antica iscrizione sepolcrale (25) si legge la parola ΕΥΨΥΧΙ; la forma del Ψ sulle pietre e sui manoscritti antichi rassomiglia perfettamente alla terza lettera della parola ΕΥ+ΥΧΙ (26) e potrebbe anche essere presa per quest' ultima.

§. 21. Ma se la mummia è un corpo dei tempi più recenti, allora è a mio parere anche più probabile la congettura che la parola che vi è scritta sia una parola greca. La forma rotonda del Є per la sua pretesa antichità, potrebbe far nascere qualche sospetto sulla scrittura. Non si è trovata una tal lettera in questa forma nè sulle pietre nè sulle medaglie anteriori al tempo di Augusto (27). Ma anche questo sospetto svanisce, se si ammette che gli Egiziani continuassero, non solo fino

(20) Montfaucon Palaeog. Graeca, l. 3. c. 5. p. 230, — Kuhn, Not. ad Pausan. l. 2. p. 128.

(21) Agostini, Gemm. p. 2 tab. 32.

(22) Gruteri, Corp. Inscr. p. 861. ευτυχειτε, χαιρετε.

(23) Prideaux, Marm. Oxon. 4. et. 179.

(24) Demosth Orat. de Corona. (nelle due Lettere di Filippo in essa citate.)

(25) Gruter. Corp. Inscr. p. 641. 8.

(26) Montfaucon, Palaeogr. l. 4. c. 10. p. 336. 338.

(27) Montfaucon. l. c. l. 2. c. 6 p. 152.

ai tempi d' Augusto ma anche più avanti ad imbalsamare i loro cadaveri .

§. 22. La parola in questione non può essere egiziana . Poichè primieramente gli avanzi di questa antica lingua conservati nel moderno Copto, provano il contrario; inoltre la parola è scritta da sinistra a destra; come questo si è osservato anche in alcuni caratteri egizj (28), mentre gli Egiziani scrivevano da destra a sinistra (29) come scrivevano anche gli Etruschi. Ma quella scrittura che scoprì Maillet (30) non potè essere spiegata da nessuno . I Greci all'incontro fino da 600 anni prima dell' era cristiana ebbero la maniera di scrivere di tutti i paesi orientali come lo può dimostrare l' iscrizione Sigea cui si attribuisce una tale antichità (31) . Lo stesso dicasi della scrittura sopra un pezzo di pietra con figure egiziane comunicata da Carlo Vintimiglia patrizio palermitano al padre Kircher (32). Le lettere ΙΤΙΨΙΧΙ sono due parole, e significano: venga l' anima. A questa pietra è accaduto appunto lo stesso che accadde alla testa incisa del re Tolomeo Filopatore . In questa furono aggiunte da mano egiziana due figure informi e nella summentovata pietra è stata aggiunta la scrittura da un greco . I conoscitori della lingua sapranno, che non v' ha bisogno di cambiare molto per ridurla a scrittura corretta (33) .

(28) Descript. de l' Égypte par Mascrier, Lettre 7. p. 23.
(29) Herodot. l. 2. c. 36.
(30) Descript. de l' Égypte, l. c.
(31) Chishul, Inscr. Sig. p. 12.
(32) Kircheri Obelisc. Pamph. c. 8. p. 147.
(33) Veggasi la *Storia dell' arte* lib. 2. cap. 1. §. 8. in nota n. 50.

# ILLUSTRAZIONE

DEI PENSIERI

## SULLA IMITAZIONE DELLA PITTURA

E SCULTURA DEI GRECI

E RISPOSTA

ALLA LETTERA SU QUESTI PENSIERI

# ILLUSTRAZIONE

DEI PENSIERI

## SULLA IMITAZIONE DELLA PITTURA

## E SCULTURA DEI GRECI

E RISPOSTA

## ALLA LETTERA SU QUESTI PENSIERI

§. 1. Io non aveva creduto che il mio piccolo scritto, avesse potuto meritare qualche attenzione, ed esser tale da provocare dei giudizj. Esso non fu pubblicato che per alcuni conoscitori delle arti, e per questo sembrommi superfluo il dargli quella certa vernice letteraria, che un libro acquista collecitazioni di altre opere. Gli artisti intendono quello che si scrive sulle arti anche con mezze parole, e siccome, i più fra loro giudicano e giudicar debbono, « una pazzia l'impiegar più tempo nel leggere che nel lavorare, » come un antico oratore dice; così quando non si ha da insegnar loro nulla di nuovo si diviene almeno loro grati colla brevità; ed in generale io sono d'avviso, che il bello nell'arte dipenda più da uno squisito sentire, e da un gusto illuminato che da un profondo riflettere; che la massima di Neoptolemo (1) « filosofa: ma con pochi » sia da seguirsi, principalmente negli scritti di questo genere.

(1) Cic. de Orat. l. 2. c. 37.

§. 2. Alcuni passi della mia opera potrebbero abbisognare di una spiegazione, e siccome sono su questa stati pubblicati dagli avvertimenti da un anonimo, sarebbe giusto che io mi spiegassi, e rispondessi. La situazione però nella quale io mi trovo, per dovermi porre a momenti in viaggio, non mi permette nè lo spiegarmi nè il rispondere secondo il piano che me n'era formato. Anche l'autore della lettera, secondo le regole dell'equità, avrebbe dovuto aspettarsi di non ricevere alcuna risposta. Colla stessa impassibilità io odo le grida elevate contro i quadri del Correggio, dei quali si sa con certezza non solo ch'essi vennero nella Svezia (2) ma ben anche ch'essi furono appesi nelle regie scuderie di Stocolma (3). La mia difesa non sarebbe per lo meno diversa da quella di Emilio Scauro contro Vario di Scurone. « Questi nega, io affermo: Romani! a quale dei due credete voi? (4) ».

§. 3. Del rimanente questa notizia può esser meno interpretata a pregiudizio della narrazione svedese qual è riportata da me che quale è riportata dal sig. conte

(2) Argenville, Abrégé de la vie des Peintr. t. 2. p. 287. Vedi i Pensieri ec. §. 2., e l'Epistola sopra i Pensieri ec. §. 20., e 21.

(3) A quelli i quali studiano i registri genealogici dei quadri, potrebbero indicarsi varii pezzi dei più grandi Artisti italiani, che altre volte si conservarono a Stocolma, ed indicar pure potrebbesi loro quali ne fossero posteriormente i possessori. Uno di questi è l'incendio di Troja di Federigo Barocci. Questo quadro venne donato dal Duca d'Urbino allo imperatore Rodolfo II. ed ora trovasi nella Galleria del Duca d'Orleans (Baldinucci, Notizie de' professori del disegno Fiorenza 1702. fol. pag. 113.—14.) Nella descrizione non è accennato d'onde venisse (St. Gelais, Descr. du Cab. Royal, p. 159.) Lo stesso soggetto eseguito dallo stesso pittore vedesi nel palazzo Borghese in Roma. (Baldinucci. Notizie l. c.)

(4) Des. Erasmi, Apophth. l. 6. 79.

di Tessin. Io non so se l'erudito scrittore della circostanziatissima vita della regina Cristina abbia giudicato diversamente (5), perchè ei ci lasciò senza alcuna notizia sul tesoro dei quadri che furono portati da Praga a Berlino; sulla male intesa liberalità della regina verso il pittore Bourdon, e sopra il cattivo uso che si fece di quei sì celebri capolavori del Correggio. In un viaggio di Svezia (6) scritto da un uomo rinomato al servigio di quella Corte, è detto; che in Linkoping v' ha un Ginnasio con sette professori, ma che non v'ha nè un operajo nè un medico. Ciò potrebbe essere male interpretato dall'autore, eppure questo non deve essere accaduto.

§. 4. Sulle negligenze nelle opere degli artisti greci, avendone il tempo mi sarei spiegato più chiaramente. I Greci conoscevano la trascuratezza sapiente, come lo dimostrano il loro giudizio sulla pernice di Protogene: ma è noto anche che il pittore scancellolla affatto (7). Ma il Giove di Fidia era conforme alle più sublimi idee della divinità che tutto riempie; era una figura come l' Eride d' Omero (8), che posava coi piedi sulla terra ma colla testa arrivava fino al Cielo: Esso era nello stesso tempo immaginato secondo il senso della più santa ispirazione. Chi può comprenderlo ec. Si ebbe la giustizia non solo di giustificare la simile libertà, che si prese Raffaello di discostarsi dalle proporzioni naturali nel suo cartone della pesca

(5) Mémoires concernant Christine, reine de Suède. t. 4. Amst. 1751. 4.

(6) Viaggio in alcune provincie della Svezia del barone Härlemann. pag. 21

(7) Strabo, l. 14. c. 2. circa l. 80. - 100.

(8) Il. Δ· IV. v. 443.

di s. Pietro, (9) ma anche di trovarla necessaria. La critica sul Diomede mi pare fondata; ma non per questo la credo poter essere diretta contro di me. La sua azione considerata in se stessa, il nobile contorno e l'espressione potranno sempre rimanere un gran modello da imitarsi pe' nostri artisti, e di più io non voleva quando parlai del Diomede di Dioscoride.

§. 5. I miei *Pensieri intorno alla imitazione della pittura e scultura dei Greci* riguardano quattro punti principali: 1. La perfezione della natura nei Greci. 2. L'eccellenza delle loro opere 3. La loro imitazione. 4. La maniera di pensare dei Greci intorno alle opere dell'Arte e particolarmente sull' Allegoria.

§. 6. Ho procurato di rendere verisimile il primo punto: io non potrò giungere a spingere la cosa fino alla totale persuasione anche colle più rare notizie. Questi vantaggi dei Greci pare sieno appoggiati meno alla natura, essa stessa, ed alla influenza del clima, che alla loro educazione.

§. 7. Ma però la beata situazione del loro paese ne fù sempre la causa fondamentale, e la differenza dell' aria e del nutrimento produsse fra i Greci stessi la differenza che scorgevasi fra gli Ateniesi ed i loro più prossimi vicini al di là dei monti (10).

§. 8. La natura di ciascun paese ha dato a'suoi originarj, come ai suoi nuovi avveniticci una forma a loro propria, ed una egual maniera di pensare. Gli antichi Galli erano una nazione quale i Franchi venuti dalla Germania loro discendenti sono divenuti. Il primo inconsiderato

(9) Richardson, Essai etc. p. 38 39.

(10) Cic. de Fato, c. 4.

loro impeto nell'assalire era loro di danno anche ai tempi di Cesare (11), come si vede esserlo anche nei tempi moderni. Eglino avevano anche altre qualità loro particolari, che anche ora sono proprie alla nazione, e l'imperator Giuliano riferisce (12) che al suo tempo v' erano a Parigi più danzatori che cittadini.

§. 9. Gli Spagnuoli all' incontro agivano sempre cautamente e con un certo sangue freddo; ed appunto per questa ragione rendettero ai Romani così difficile la conquista del loro paese (13).

§. 10. Si giudichi se i Visigoti, i Mauritani ed altri popoli che inondarono quel paese, non presero il carattere degli antichi Iberi. Si chiami in ajuto il confronto che fa un celebre scrittore delle antiche e delle attuali qualità di varie nazioni (14).

§. 11. Non minore efficacia debbono aver manifestata in Grecia nei loro effetti il cielo e l' aria, e questa efficacia deve essere stata in ragione della felice posizione del paese. Una dolce temperatura dominava in tutte le stagioni (15) ed i freschi venti di mare scorrevano le deliziose isole del mare Jonio e le spiaggie del continente; ed anche per questo motivo probabilmente nel Peloponneso tutti i luoghi abitati erano situati presso al mare, come cerca Cicerone di dedurlo dalle opere di Dicearco (16).

§ 12. Sotto un cielo così mite ed in un' atmosfera sempre in bilancia fra il caldo il freddo, anche

(11) Strabo, l. 4. c. 1.

(12) Juliani Misopogon, p. 342. l. 13.

(13) Strabo, l. 3. p. 158. Ald. p. 238.

(14) Du Bos, Reflex. sur la Poësie et sur la Peint. t. 2. p. 144.

(15) Herodot. l. 3. c. 106.

(16) Cic. ad. Attic. l. 6 epist. 2.

gli oggetti creati risentono una influenza egualmente ripartita e benefica. Tutti i frutti giungono alla loro perfetta maturità, ed anche i selvatici fra questi sono di una natura migliore che altrove; come anche gli animali prosperano meglio e sono più fecondi: « Un simile cielo, dice Ippocrate (17) forma gli uomini più belli e meglio costituiti, ed inspira loro alte inclinazioni non discordi dall' esteriore. Il paese dei belli uomini, la Georgia, ne è una prova: un cielo puro e severo vi mantiene uua continua ubertosità (18). L' acqua ella sola deve avere tanta influenza sulle nostre forme, che gli Indiani dicono (19) non potervi essere bellezza nei paesi nei quali non v' ha buona acqua: e l'Oracolo attribuisce all' acqua della fonte Aretusa la proprietà di produrre de' belli uomini (20).

§ 13. A me sembra, che anche dalla lingua dei Greci possa giudicarsi della forma dei loro corpi. La natura modera presso le tutte nazioni gli organi della favella secondo l'influenza che esercita il clima ne' loro paesi; di modo che hannovi schiatte, le quali come i Trogloditi fischiano quasi anzi che parlare, (21) ed altre le quali parlano senza alcun movimento delle labbra (22). I Fasiani in Grecia (23) avevano, come

(17) Περι τοπων, p. 288 edit. Foesii. —Galenus, ἐτι τα της ψυχης ηθη τοις του σωματος κρασεσιν ἑπεται, fol. 171. B. l. 43. edit. Aldin. t. 1.

(18) Chardin, Voyage en Perse, t. 2. p. 127. seq.

(19) Journal des Sçavans, l' an 1684. Aug. p. 153.

(20) Euseb. Praepar. Evang. l. 5. c. 29. p. 226. edit. Colon.

(21) Plin. Hist. Nat. l. 5. c. 8.

(22) Lahontan, Mémoir. t. 2. p. 217. Conf. Woeldike, de lingua Groenland. p. 144. seq. Act. Hafn. t. 2.

(23) Non esistette mai in Grecia un popolo di questo nome, ma bensì sulla Faside; e Winckelmann ebbe cer-

dicesi che l' abbiano gl' Inglesi, (24) la voce rauca.

§ 14. Sotto un cielo inclemente si formano suoni duri, e le parti del corpo che servono a questo ufficio non possono essere le più finamente organizzate.

§ 15. La superiorità della lingua greca sopra tutte le lingue conosciute è incontrastabile: non parlo qui della ricchezza, ma del suo bel suonare. Tutte le lingue settentrionali sono sopraccaricate di consonanti (25), il che imprime loro per lo più un carattere disgradevole. Nella lingua greca all' incontro sono avvicendate in modo le vocali che ciascuna consonante ha la sua vocale che l' accompagna, ma due vocali trovansi difficilmente unite ad una consonante senza che mediante un accorciamento di due vocali non se ne faccia una sola. La dolcezza dell' idioma non permette che una sillaba termini colle tre dure lettere δ, φ, χ, ed il cambiamento delle lettere che si formano collo stesso organo della favella era ammesso, quando col suo mezzo si poteva schivare la durezza del suono. Alcune parole che a noi sembrano dure non formano obbjezione, poichè noi non conosciamo la vera pronunzia greca più di quello che conosciamo la

tamente innanzi agli occhi il seguente passo d' Ippocrate: *οἱ Φασιηνοι—φθεγγονται δε βαρυτατον ανθραπων, τῳ κερι χρεομενοι ου λαμπρῳ, αλλα χνοαδει τε και διερῳ.* De aq. aër. et locis. c. 8. §. 34. p. 76. edit Coray Vedasi il commentario di Coray su questo passo, pag. 71. 74. E.

(24) Clarmont, de aere, locis et aquis Angliae, Lond. 1672. 12.

(25) Wotton's. Reflex. upon ancient and modern Learning, p. 4. Pope's Lett. to Mr. Walsh. s. Pope's Corresp. t. 1. p. 74.

romana. Tutto questo dava alla lingua una dolce fluidità, rendeva variato il suono delle parole, e facilitava nel tempo stesso la loro inimitabile concatenazione. Passerò sotto silenzio che si poteva dare anche nel discorso familiare a tutte le sillabe la loro vera misura; cosa che non è neppure da immaginarsi delle lingue dei paesi occidentali. Dal bel suono della lingua greca non si dovrà egli poter giudicare della finezza degli organi della lingua? Si ha per conseguenza qualche diritto di credere che Omero per linguaggio degli dei intenda la lingua greca, e per lingua degli uomini, la lingua frigia (26).

§. 16. La soprabbondanza delle vocali principalmente era quello che rendeva la lingua greca più atta delle altre ad esprimere mediante il suono e la successione delle parole una dopo l'altra la forma e l'essenza della cosa. Due versi di Omero (27) rendono più sensibile col suono delle parole che colle parole stesse lo scocco, la velocità, l'ostacolo al penetrare, la lentezza nel passare, ed il rattenuto avanzare del dardo che Pandaro scagliò contro Menelao. Si crede di vedere realmente il dardo scoccato fendere l'aria e penetrare nello scudo di Menelao.

§. 17. La descrizione dello stolo formato da Achille de' suoi feroci Mirmidoni (28) in cui scudo era attaccato a scudo, elmo ad elmo ed uomo ad uomo, è pure di questo genere, e qualunque imitazione si volle farne riuscì sempre imperfetta. Un solo verso racchiude questa descrizione; ma bisogna leggerlo per sentirne la

(26) Lakemacher, Observ. philolog. part. 3. Obs. 4. p. 250. seq.

(27) Il. Δ IV. 135.

(28) Il. Π. XVI. v. 215.

bellezza. Con tutto ciò l' idea che ci potessimo fare della lingua sarebbe inesatta, se volessimo immaginarcela come un ruscello senza alcun mormorio (paragone applicato allo stile di Platone (29)). Essa fu come un impetuoso torrente, e potè elevarsi come i venti che lacerarono la vela di Ulisse. Secondo il suono delle parole che indicano soltanto tre o quattro lacerazioni sembra che la vela sia stata fatta in mille pezzi (30). ma toltane una sì essenziale espressione trovaronsi quelle parole dure e spiacevoli (31).

§. 18. Una simile lingua esigeva dunque squisiti e celeri organi, pei quali le lingue delle altre nazioni e perfino la romana non sembravano adattate, di modo che un santo padre greco si duole perchè le leggi romane erano scritte in una lingua, che suonava orribilmente (32).

§. 19. Se la natura procedette nella struttura di tutto il corpo come procedette negli organi della favella, certamente i Greci dovevano essere formati di elementi molto fini. I nervi ed i muscoli erano della elasticità la più sensibile, e favorivano la massima pieghevolezza dei movimenti del corpo. In tutte le loro azioni manifestavasi per conseguenza una certa arrendevole ed agile gentilezza congiunta sempre ad un umore lieto e svegliato. Bisogna immaginarsi corpi che avevano il vero equilibrio fra il grasso ed il magro. Un corpo, che da questo equilibrio in un senso o nell'altro si scostasse, era ridicolo presso i Greci, ed i loro poeti

(29) Longin. περι ὑψ. sect. 13. §. 1.

(30) Οδ. I. IX. v. 71. Conf Ιλ. Γ. III. v. 363. et. Eustath ad h l. p. 424. l. 10. edit. Rom.

(31) Eustath. l. c. Conf. id. ad. Ιλ E. V. p 519. l. 43.

(32) Gregor Thaumat. Orat. paneg. ad Origenem, p. 49. l. 43.

si divertirono a spese di un Cinesia (33), di un Fileta (34), e di un' Agoracrito (35).

§. 20. Questa idea della natura dei Greci potrebbe forse farceli credere effemminati, ed anche più snervati dai piaceri. Su questo particolare io posso riportarmene alla difesa che Pericle fece degli Ateniesi rimproverati dagli Spartani sui loro costumi, se pure m' è permesso di estenderla a tutta la nazione in generale; poichè la costituzione di Sparta era quasi in ogni sua parte differente da quelle degli altri Greci. « Gli « Spartani, dice Pericle (36), cercano fino dalla pri- « ma gioventù di acquistare una forza virile col mezzo « di esercizj violenti, noi all' incontro viviamo in una « specie di trascuratezza, e non ci esponiamo meno « ad onta di ciò a pericoli uguali, e siccome noi più « per indole che per effetto di lunga meditazione, e « non per la forza delle leggi, ma bensì di una gene- « rosa spontaneità affrontiamo il pericolo, così pochis- « simo c' inquetiamo delle sventure che ci sovrastano, « e quando queste realmente ci colpiscono, noi non « abbiamo meno coraggio per sopportarle di quelli, « che con lungo esercizio vi si prepararono. Noi « amiamo l' eleganza ma non ismodatamente, e siamo « saggi senza essere deboli. È nostra principal qualità « l' essere atti a grandi imprese ».

§. 21. Non potrei nè voglio asserire che tutti i Greci fossero belli egualmente: fra i Greci sotto le mura di Troja non eravi che un Tersite. È peraltro da notarsi, che nei luoghi, ove fiorirono le arti, genera

(33) Aristoph. Ran. v. 1475.

(34) Athen. Deipnos. l. 12. c. 13. §. 77. Ælian. Var. Hist. l. 9. c. 14.

(35) Aristoph. Equit. in molti passi.

(36) Thucyd. l. 2. c. 39.

ronsi anche i più belli uomini. Tebe era situata sotto un cielo pesante (37) ed i suoi abitanti erano complessi e forti, (38) anche come lo osserva Ippocrate (39), perchè paludoso ed umido era il loro paese. Gli antichi stessi notarono che quella città non vantò poeti e dotti fuori di Pindaro, come non ne vantò Sparta fnori di Alcamene. L' Attica all'incontro godeva di un cielo puro e sereno, che produceva il fino senso attribuito agli Ateniesi (40), e quei corpi sì ben proporzionati: ed in Atene primario seggio avevano le arti. Prova ne sono Sicione Corinto, Rodi, Efeso ed altri luoghi che erano vere scuole d' artisti, ed ove non poteva esservi scarsezza di bei modelli. Il passo d'Aristotele (42) che nella lettera è citato per provare un difetto naturale negli Ateniesi, io lo prendo come deve essere preso. Lo scherzo del poeta è fondato sopra una favola di Teseo. Parti di non soverchia pienezza nel luogo, ove

> . . . . . . *Sedet aeternumque sedebit*
> *Infelix Theseus* (42).

erano una bellezza attica. Narrasi che Teseo nella prigionia in cui fu tenuto dai Tesproti, e da cui Ercole liberollo, perdesse considerabile porzione delle parti di cui si parla, e ch' ei trasfondesse un simile difetto come retaggio a' suoi discendenti (43). Quegli ch' era formato in questa maniera poteva vantarsi di discendere in linea retta da Teseo, nella stessa guisa che

(37) Horat. l. 2. epist. 1. v. 244.
(38) Cic. de Fato, c. 4.
(39) περι τοπων, p. 204.
(40) Cic. Orat. c. 8. Conf. Dicaearch. Geogr. edit. H. Steph. c. 2. p. 16.
(41) Nubes, v. 1365.
(42) Virg. Æn. l. 6 617.
(43) Schol. ad Aristoph. Nub. v. 1010.

una voglia in figura di una lancia indicava un discendente di Sparti (44). Osservasi pure che gli artisti greci imitarono nelle loro opere questa parsimonia della natura.

§. 22. Nella Grecia però v' era sempre quella schiatta in cui la natura si era mostrata liberale, ma senza prodigalità. Le sue colonie nei paesi stranieri ebbero quasi lo stesso destino, che ebbe sempre l' eloquenza greca uscita dalle sue frontiere. « Appena l' eloquenza, « dice Cicerone (45), uscì dal porto di Atene, tanto « nelle isole che toccò, quanto in tutta l' Asia che at- « traversò, prese stranieri costumi, e trovossi spogliata « tanto della purezza d' espressione attica, quanto « della sua virtù. » Gli Jonj che Nileo dopo il ritorno degli Eraclidi condusse dalla Grecia in Asia divennero sotto un cielo più caldo anche più voluttuosi. La loro lingua a cagione delle molte vocali riunite in una sola parola divenne più vaga. I costumi delle isole vicine sotto un' eguale temperatura di clima, non erano dissimili da quelli degli Jonj. Una singolar medaglia dell'isola di Lesbo può essere addotta in prova (46). Anche nella natura dei loro corpi dunque dovea osservarsi una certa degenerazione dai loro avi.

§. 23. Un anche maggior cambiamento deve essersi operato nelle più lontane colonie dei Greci. Quelle che si erano stabiliti in Affrica nel paese di Pitecussa, incominciarono ad adorare le scimmie come le adoravano i naturali; eglino imponevano perfino ai loro figli i nomi di quelli animali (47).

(44) Plutarc. de sera num. vindict. c. 21.
(45) Cic. in Bruto, seu de clar. orat. c. 13.
(46) Goltz. t. 2 tab. 14.
(47) Diodor. Sic. l. 20. c. 58.

§. 24. Gli odierni abitanti della Grecia sono un metallo fuso insieme a varj altri metalli, in cui però rimane riconoscibile la massa principale. La barbarie ha distrutto le scienze fino alla prima semenza; e l'ignoranza copre di tenebre tutto il paese. Educazione, coraggio e costumi si spensero sotto un governo di ferro, e non v'ha più traccia alcuna di libertà (48). I monumenti dell'antichità vengono a poco a poco sempre più degradati, ed in parte portati via; in alcuni giardini inglesi si vedono delle colonne del tempio d'Apollo di Delo (49). La stessa natura del paese per l'indolenza degli abitanti ha perduto la sua forma primiera. Le piante di Creta erano preferite a tutte le altre del mondo (50). ed ora sulle sponde dei ruscelli e dei fiumi ove esse crescevano, non veggonsi che selvaggi arbusti ed erbe comuni (51). E come potrebbe la cosa essere altrimenti, poichè intieri paesi, come l'isola di Samos, che fu in istato di sostener una lunga e costosa guerra marittima, sono ora abbandonati e deserti (52)?

§. 25. Ad onta di tutti i combattimenti e del tristo aspetto del paese, ad onta dell'ostacolo che incontra il libero corso dei venti su quelle ingombre ed inselvatichite spiagge, e ad onta della mancanza d'ogni comodo della vita hanno gli odierni greci conservato molti dei vantaggi dell'antica nazione secondo le relazioni di tutti i viaggiatori. Gli abitanti di molte isole,

(48) Possa Iddio restituirla loro! F.

(49) Stukely's Itinerar. 3. p. 32. (Rammentiamoci soltanto le depredazioni di lord Elgin.)

(50) Theophrast. Hist. plant. l. 9. c. 16. Galen. de Antidot. 1. fol. 63 B. l. 28. Id. de Theriac. ad Pison. fol. 85. A. l. 20.

(51) Tournefort, Voyage, Lettr. 1. p. 10. edit. Amst.

(52) Belon, Obser. l. 2. ch. 9. p. 151. a.

che sono abitate più del continente della Grecia, e quelli anche dell' Asia minore, sono secondo le relazioni, specialmente per quel che riguarda il bel sesso quanto v' ha di più bello nella specie umana (53).

§. 26. L' Attica presenta anche oggidì un aspetto di benevolenza (54). Tutti i pastori ed i lavoratori della campagna salutavano amorevolmente i due viaggiatori Spon e Wheler ed usavano loro ogni sorta di gentilezze (55). In quelli abitanti si scorge ancora un sale finissimo, ed un' attitudine particolare ad intraprendere qualunque cosa (56).

§. 27. È venuto in mente a taluno che l'esercizio precoce fosse più di danno che di vantaggio alla bellezza delle forme della gioventù greca, e che la tensione dei nervi e dei muscoli desse ai giovanili contorni di corpi teneri in vece di un carattere dolce qualche cosa di angoloso e di gladiatorio. La risposta a ciò sta nell'indole della nazione. Il suo modo di agire e di pensare era facile e naturale; « Le occupazioni loro compievano (come dice Pericle) (57) con una certa noncuranza, » e da alcuni dialoghi di Platone (58) può formarsi un' idea, come la gioventù attendesse a' suoi esercizj in mezzo allo scherzo ed alla giovialità, nei ginnasj; e per questo nella sua Repubblica (59) ei vuole che i vecchi si rechino in quei luoghi per rammentarsi i tempi piacevoli della loro verde età.

(53) Belon, Observ. l. 3. ch. 34. p. 350 b. Corn. Le Brun, Voyage, fol. p. 169

(54) Dicaearch. Geogr. c. 1. p. 1.

(55) Voyage de Spon et Wheler. t. 2. p. 75. 76.

(56) Wheler's Journey into Greece, p. 347.

(57) Thucyd. l. 2. c. 39.

(58) Conf. Lysis. p. 499. edit. Francof. 1602.

(59) Plato, de Rep. I. 44.

§. 28. I loro giuochi incominciavano per lo più col sorgere del sole, (60), e spessissimo accadeva, che Socrate già a quell' ora vi si trovasse presente. Si sceglievano le ore del mattino per non essere snervati dal caldo, ed appena erano deposte le vesti si ungeva il corpo con olio, ma col bell' olio dell' Attica tanto per difendersi dall' impressione troppo viva dell' aria della mattina, e questa precauzione soleva usarsi anche nel gran freddo (61), quanto per diminuire una troppo violenta traspirazione (62). L' olio dovea possedere la virtù di render forte (63). Terminati gli esercizj si andava al bagno, dove ungevasi di nuovo il corpo di olio, ed Omero parlando di un uomo, il quale con tal mezzo esce fresco dal bagno, dice « ch' egli appare più grande e più forte, ed è simile agli dei immortali (64).

§. 29. Da un vaso posseduto dal sig Carlo Patin (65) ed in cui, crede egli, erano conservate le ceneri di un celebre gladiatore, si può prendere una chiara idea dei diversi generi e gradi di lotta degli antichi.

§. 30. Se i Greci fossero sempre andati scalzi, come essi stessi rappresentavano gli uomini dei tempi eroici (66) o non avessero avuto che una suola legata sotto la pianta del piede, come è generale opinione, certa-

(60) Plato, de Leg. l. 7. p. 892. l. 30. et. 36. Conf. Sam. Petiti, Leg. Att. p. 296. Maittaire, Marm. Arundel. p. 483. Gronov. ad Plauti Bacchid. v. *ante solem exorientem.*

(61) Galen. de simpl. medic. facult. l. 2. c. 5. fol. 9. A. Op. t. 2.—Frontin. Strateg. l. 1. c. 7.

(62) Lucian. de Gymnas. c. 24.

(63) Dionis. Halic. Art. Rhet. c. 1. §. 6. De vi dicendi in Demosth. c. 29. edit. Oxon.

(64) Od. L. XIX. v. 230

(65) Patin, Numism. Imp. p. 160.

(66) Philostrat. Epist. 22. p. 922. Conf. Macrob Saturn. l. 5. c. 18. p. 357. edit. Lond. 1694. 8. Hygin. Fab. 12

mente la forma de' loro piedi avrebbe molto sofferto. Ma facil cosa è il provare che essi più cura, che noi non ne abbiamo, ponevano nel vestire ed ornare i loro piedi. I Greci avevano più di dieci nomi per indicare le scarpe (67).

§. 31. La zona, che durante i giuochi portavasi intorno ai fianchi, era già stata posta in disuso prima che le arti incominciassero a fiorire in Grecia (68); e ciò non senza vantaggio degli artisti. Relativamente al nutrimento dei lottatori nei grandi giuochi, nei secoli primitivi, mi parve più conveniente il parlare genericamente di cibi di latte, che di cacio molle (69).

§. 32. Io mi ricordo qui che si riguarda non solo come strana, ma anche come impossibile a provarsi l' usanza dei primi Cristiani di battezzare gli uomini affatto nudi. Più sotto vedrannosi le mie prove (70). Io non posso troppo dilungarmi in parlare di cose accessorie.

§. 33. Io non so se possa riportarmi alla mia verisimiglianza intorno ad una più perfetta natura dei Greci; sul secondo punto io guadagnerei molto colla brevità.

§. 34 Carmoleone, giovine megarese, di cui un solo bacio era stimato due talenti (71), deve certamente

(67) Conf. Arbuthnot's Tables of ancient coins. ch. 6. p. 116

(68) Thucyd l. 1. c. 6. Eustath. ad. Il Ψ. XXIII. p. 1324.—Veggasi la *Storia dell'arte* lib. 1. cap. 1. §. 7. in nota n. 8, e 9.

(69) Pensieri ec. §., 15 ed Epistola ec. § 43.

(70) Cyrilli Hieros. Catech Mystag. 2. c. 2. 3. 4. p. 284.—285. edit. Th. Milles, Oxon. 1703. fol.—Jos. Vicecomitis Observ. de antiq. Baptismi ritibus, l. 4. c. 10. p. 286.—289. —Binghami, Orig Eccles. t. 4. l. 11. c. 11.—Godeau, Hist. de l' Eglise, t 1. l. 3. p. 623.

(71) Lucian. Dial. Mort. 10. §. 3.

essere stato riputato degno di servire di modello per un Apollo, e gli artisti potevano tutti i giorni contemplare per alcune ore a loro agio questo Carmoleone come Alcibiade, Carmide, Adimanto (72). All' incontro si vogliono rimandare gli artisti di Parigi ad un giuoco da ragazzi;(73)ed oltre a ciò le parti più esteriori dei corpi che sono sole visibili nel nuoto e nel bagno possono in ogni luogo ed in ogni tempo vedersi scoperte. Io dubito anche che quegli, il quale pretende rinvenire in tutti i Francesi ciò che i Greci trovavano nel loro Alcibiade (74), possa sostenere un simile giudizio.

§. 35. Io potrei anche da quanto precede trarre la mia risposta al giudizio delle accademie citato nella Epistola, che certe parti del corpo sono da disegnarsi più angolose di quello che le disegnassero gli antichi. (75) Fu una fortuna per gli antichi Greci e pei loro artisti, che i loro corpi avessero una certa pienezza giovanile: essi però debbono averla avuta; poichè siccome nelle statue greche le nocche delle dita delle mani sono marcate abbastanza angolosamente, il che non è nei luoghi indicati nella Epistola, egli è probabilissimo ch' essi abbiano trovata fra loro la natura formata in questa guisa. Il famoso Gladiatore Borghese opera di Agasia d'Efeso non ha nè l'angoloso nè le ossa marcate, dove lo vogliono i moderni, ma bensì dove tali qualità ritrovansi nelle altre statue greche. È forse il Gladiatore una statua che anticamente figurò nei luoghi, nei quali in Grecia celebravansi i gran-

(72) Id. Navig. c. 2.

(73) Epistola sopra ec §. 48.

(74) De la Chambre, Discours, où il est prouvé que les François sont les plus capables de tous les peuples de la perfection de l'éloquence, p. 15.

(75) Epistola sopra ec. §. 72.

di giuochi, ove ad ogni vincitore erigevasi una statua simile (76). Queste statue dovevano rappresentare esattamente la positura, nella quale il vincitore aveva riportato il premio, ed i giudici dei giuochi olimpici esercitavano sulla osservanza di questa regola una rigorosa ispezione (77): non deve egli dedursi da ciò, che gli artisti lavoravano sempre copiando la natura?

§. 36. Sul secondo e terzo punto della mia opera fu già scritto da molti: mio unico scopo dunque, come da per se stesso è chiaro, fu quello di dire poche parole sul pregio dei lavori degli antichi greci e sulla loro imitazione. In materia di arti, ai nostri tempi si esige molto, perchè le prove di questa natura vengano generalmente ritenute valide, e si presuppone sempre una accuratissima investigazione. Ma i giudizj pronunciati da molti autori sulle opere d' arte degli antichi non sono meglio ponderati di quelli pronunciati sui loro scritti. Potrebbesi egli sperare un giusto giudizio sulle opere d' arte dei Greci da uno che volesse scrivere in generale delle belle arti, e che sì poco ne conoscesse le fonti da attribuire il carattere di semplicità a Tucidide (78), il cui stile per la sua sugosa concisione e sublimità riusciva oscuro a Cicerone, com'egli stesso lo confessa (79)? Anche rivestito d' abito straniero Tucidide non deve parer tale a nessuno. Un altro scrittore sembra non conoscer meglio Diodoro Siculo qualificandolo scrittore che corre dietro alla eleganza (80). Molti an-

(76) *Storia dell' arte*, Lib. 5. cap. I. §. 40. Lettere di Lessing sull' Antiquaria, 35.—39. e nel Laocoonte, Cap. 28.

(77) Lucian. pro Imagin c. 11.

(78) Cic. Brut. c. 7. et. 83.

(79) Considérations sur les revolutions des arts, Paris 1755. p. 33.

(80) Pagi, Discours sur l'hist. grecque, p. 45.

che ammirano nelle opere degli antichi cose che non meritano alcuna attenzione. « Pei conoscitori (dice uno scrittore di viaggi) (81) la fune con cui Dirce è legata al toro, è la cosa più bella del più gran gruppo antico conosciuto sotto il nome di Toro Farnese.

*Ah miser! aegrota putruit cui mente Salillum*

§. 37. Io conosco il merito degli artisti moderni che nella lettera sono posti a confronto degli antichi: ma io so anche che essi divennero ciò che furono mediante l' imitazione di questi; e sarebbe facile a provarsi che generalmente ogni volta ch' essi deviarono dalla imitazione degli antichi caddero in molti degli errori di quelli fra gli artisti moderni, dei quali soli nella mia opera intesi di parlare.

§. 38. Per quello che riguarda il contorno nei corpi, pare che lo studio della natura, a cui Bernini nella sua età matura si attenne, abbia assolutamente allontanato quel grande artista dalla bellezza delle forme. Una Carità di suo scalpello sul mausoleo d' Urbano VIII. è giudicata troppo carnosa (82) e questa stessa virtù sul mausoleo d' Alessandro VII. vuolsi perfino trovare cattiva. Certo egli è che la Statua equestre di Luigi XIV. a cui Bernini lavorò quindici anni, e che costò somme immense non potè essere posta nel luogo destinatole. Il re era rappresentato nell' atto di salire sul monte della Gloria; ma l' atteggiamento tanto dell' eroe, che del cavallo era troppo fiero e troppo esagerato. Si convertì per questa ragione Luigi XIV. in un Curzio, che si pre-

(81) Nouveau voyage d' Hollande, de l' Allemagne, de Suisse et d' Italie, par Mr. de Blainville.

(82) Richardson, Account etc p. 294.—295.

cipita nella voragine ed ora vedesi nel giardino delle Tuileries. Un' accurata osservazione della natura non può dunque bastare sola a dare una idea perfetta del bello, come il solo studio dell' Anatomia non basta ad insegnare le più belle proporzioni dei corpi. Lairesse, come egli stesso lo dice, le ha prese dal celebre scheletro di Bidloo. Esso può riguardarsi come un dotto nell'arte sua; e ciò non ostante si trova che molte volte le sue figure sono troppo corte. La buona scuola romana erra di rado in questo particolare. Non può negarsi che la Venere di Raffaello nel suo convito degli dei non appaja un po' pesante, ed io non oserei giustificare su questo punto, come si pretese farlo in un' opera rara sulla pittura (83), il nome di quel grand' uomo, nella sua strage degl' innocenti incisa da Marcantonio. Le figure femminili hanno il petto troppo pieno e gli uccisori in vece hanno corpi estenuati. Credono alcuni che col mezzo di questo contrapposto si sieno voluti rendere gli uccisori più odiosi. Non si deve ammirare tutto; il sole ha esso pure le sue macchie.

§ 39. Si imiti Raffaello nella sua migliore maniera, ed allora non si avrà bisogno, come non ne ha bisogno esso, di difensore; e Parrasio e Zeusi, che sono citati nella Epistola a questo scopo, ed a giustificazione delle forme olandesi, non sono qui di alcuna utilità. Spiegasi bensì il passo di Plinio ivi toccato (84) e relativo a Parrasio, nel senso in cui esso vi è riportato, cioè « che il pittore è caduto nel secco volendo scansare il gonfio » (85) siccome però, se Plinio ha inteso quello che ha scritto, deve presupporsi

(83) Chambray, Idée de la Peint. p. 46. au Mans. 1662. 4.
(84) Plin. Hist. l. 35. c. 10. sect. 36 §. 5.
(85) Durand, Extrait de l'hist. de la Peint. de Pline p. 56.

ch'ei non si volle contraddire, così questo giudizio deve esser confrontato e messo d'accordo con quello, in cui un momento prima egli attribuisce a Parrasio la superiorità nelle linee esterne, cioè nel contorno (86). Le proprie parole di Plinio sono: « Parrasio confron« tato con lui medesimo sembra porsi al di sotto di se « stesso nell'espressione dei corpi di mezzo. » Non si capisce però con chiarezza che intenda con quei corpi di mezzo. Potrebbero intendersi con ciò quelle parti del corpo che sono circoscritte dal contorno esterno. Ma un disegnatore deve conoscere il corpo che disegna in tutte le sue parti ed in tutti i suoi movimenti; ei deve saperlo disegnare non solo in faccia, ma anche di fianco e da tutti i punti, e quello che nel primo caso potrebbe sembrar circoscritto dal contorno, in un altro caso diverrà il contorno stesso. Non può dirsi che per un disegnatore vi sieno parti di mezzo del corpo ( io non parlo qui del mezzo della figura ). Ogni muscolo ha il suo contorno esteriore, ed un disegnatore forte nel contorno esteriore, e debole nel contorno di quelle parti che sono circoscritte dal contorno esteriore, è un idea che non può sussistere nè in se medesima nè in relazione ad un disegnatore. Qui non può in verun modo essere questione del contorno, da cui dipende il secco od il gonfio. Forse Parrasio non intese bene i lumi e le ombre, e non diede alle parti del suo contorno il rialzo e l' incavamento che loro conveniva; il che Plinio può avere inteso dire colla espressione dei corpi di mezzo, o sue parti di mezzo; e questa potrebbe essere l' unica possibile spiegazione da darsi alle parole di Plinio. Ovvero accadde al pittore quello che accadde al celebre La Fage, che è a buon dritto riputato un

(86) Epistola ec. §. 73.

gran disegnatore: dicesi ch' appena ei prendeva in mano la tavolozza e voleva dipingere, guastava il suo disegno. La parola *magro* in Plinio non si riferisce dunque al contorno. A me sembra, che i dipinti di Parrasio, oltre ai pregi che attribuisce loro la spiegazione qui sopra, abbiano, seguendo le parole di Plinio, anche quello che i contorni andavano dolcemente a perdersi nel campo; il che non si vede nella maggior parte delle pitture rimasteci degli antichi, e nelle opere dei pittori moderni al principio del secolo XVI., nelle quali i contorni delle figure sono per lo più taglienti. Ma i contorni sfumati però non davano essi soli alle figure di Parrasio il loro vero rilievo e la loro vera rotondità; poichè le loro parti non erano quanto si conveniva rilevate nè incavate, ed in questo era egli da porsi al disotto di se medesimo. Se Parrasio fu il primo fra tutti pel contorno, ei non potè certamente cadere nè nel magro nè nel rigonfio. (87)

§. 40. Per quello che concerne le figure femminili di Zeusi, che questi attenendosi alla immaginazione di Omero fece forti, non deve dedursene, come si è fatto nella Epistola, ch' egli le abbia fatte forti come quelle di Rubens, cioè troppo carnose. Egli è da credersi che la donna spartana, a cagione del modo in cui era educata, avesse una certa forma che tendessse alla maschia giovanile, e nonostante, come tutti gli scrittori antichi lo attestano, le spartane erano le prime bellezze della Grecia, e per conseguenza dobbiamo immaginarci la figura di Elena, come quella di una spartana, quale Teocrito ce la descrive (88).

(87) V. *Storia dell' arte*, Lib. 9. Cap. 3. §. 211. nota.
(88) Teocrit. Idyll. 18. v. 29.

§ 41. Io dubito dunque che Jacopo Jordans, di cui nella Epistola si è con tanto fuoco attaccata la difesa, abbia uno fra i pittori greci che lo eguagli. Io non temo di starmi sempre saldo nel giudizio da me pronunciato relativamente a questo gran colorista. L' autore del così detto Estratto delle Vite dei Pittori ha raccolto diligentemente tutti i giudizj emessi sul loro conto, ma questi non indicano in molti punti una gran cognizione dell' arte, e molti furono pure emessi sotto tanto variate circostanze, che un solo giudizio potrebbe essere applicato a più d' un artista in particolare.

§. 42. Mercè il libero accesso che S. M. il re di Polonia ha accordato a tutti gli artisti ed amatori dell' arte, coi proprii occhi si può meglio istruirsi e meglio convincersi, che non si farebbe col giudizio d' un autore, io me ne rapporto alla Presentazione al tempio, ed al Diogene dello stesso pittore. Ma anche questo giudizio sopra Jordans ha bisogno di una spiegazione almeno riguardo alla veracità. L' idea generale di verità dovrebbe entrare anche nelle opere dell' arte, ed un giudizio non emesso secondo questo principio diviene un indovinello. L' unico suo senso possibile dovrebbe forse essere il seguente.

§. 43. Rubens ha inventato, come Omero, colla inesauribile fecondità della sua mente: egli è ricco all' eccesso, esso andò in traccia del maraviglioso come Omero, tanto in generale come nella pittura d' invenzione, quanto anche in particolare per quello che concerne la composizione, la luce e le ombre. Egli ha disposte le sue figure ed illuminate in un modo, che prima di lui non si conosceva, e questi lumi che sono riuniti sulla massa principale, sono da lui connessi fra loro con maggior forza che nella natura stessa, all' oggetto di animare le sue opere e di dar loro qualcosa di straordinario. Jordans della classe degli spiriti ordinarj,

non è in alcun modo paragonabile nella pittura sublime a Rubens suo maestro; esso non ha potuto giungere alla sua elevatezza, nè porsi al di sopra della natura. Ei dunque l' ha seguita più da vicino, e se con questo mezzo si ottiene maggiore verità, Jordans potrebbe meritare d' essere per la verità posto al di sopra di Rubens: esso ha dipinto la natura quale l' ha trovata.

§. 44. Se il gusto degli antichi non deve servire di regola agli artisti per la forma e per la bellezza, non vi sarà niun' altra regola da seguire. Uno darebbe alla sua Venere, come ha fatto un rinomato pittore (89) un certo carattere francese; un altro le darebbe un naso d' avvoltojo; giacchè si è voluto in fatti trovare da alcuni che il naso della Venere dei Medici ha questa forma (90); un altro le farebbe i diti appuntati come aghi, come fecero alcuni i quali vollero spiegare l'idea della bellezza descritta da Luciano. Ella ci guarderebbe con degli occhi alla chinese, come tutte le bellezze di una certa scuola moderna italiana; anzi da ogni figura, anche senza avere molto letto, si potrebbe indovinare la patria dell' artista. Secondo il consiglio di Democrito, noi dobbiamo pregare gli dei » che ci concedano soltanto felici modelli « (91), e questi modelli sono quelli degli antichi.

§. 45. L' imitazione de' corpi antichi perfetti nel loro contorno, può, se si vuole, ammettere pei nostri artisti una eccezione nei puttini fiamminghi. L' idea d' una bella forma non è propriamente applicabile ai

(89) Observat. sur les arts et sur quelques morceaux de Peinture et de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. p. 66.

(90) Nouvelle division de la terre par les différentes espèces d' hommes. etc. dans le Journal des Sçav.

(91) Plutarch. Vit. Æmil. c. 1.

bambini. Si dice: un bambino è bello e sano; ma l'espressione della forma racchiude già in se la maturità di certi anni. I bambini del Fiammingo sono ora quasi una moda ragionevole, o quasi un gusto dominante che i nostri artisti seguono, e l'accademia di Vienna, la quale ha permesso che si posponesse il Cupido antico ai gessi del Fiammingo, non ha per quanto mi pare, data alcuna decisione riguardo alla superiorità del lavoro dei moderni su quello degli antichi in fatto di bambini; cosa che l'autore della Epistola potrebbe forse volere argomentare dal fatto qui riferito (92). Ad onta d'una simile condescendenza l'Accademia di Vienna è rimasta costante nel suo ammaestramento e nell'inculcare l'imitazione degli antichi. L'artista (93) il quale ha comunicato all'autore questa notizia, è a quanto io credo, della mia opinione. Tutta la differenza sta in questo che gli artisti antichi anche nel formare i loro bambini andavano al disopra della natura ordinaria, ed i moderni ad essa si conformano. Se il superfluo, che questi danno ai loro bambini, non esercita alcuna influenza sulla loro idea di un corpo giovanile, e di una età matura, allora la natura loro in questo genere può esser bella; ma non per questo sarà difettosa quella degli antichi.

§. 46. V'ha un'altra libertà che gli artisti nostri si sono presi nell'acconciamento del capo delle loro figure, e che pure è affatto compatibile colla imitazione degli antichi. Ma se si vuole seguire esattamente la natura, i capelli del dinanzi cadono troppo liberamente sulla fronte, come vedesi generalmente presso le persone di ogni età, che non istanno continuamente

(92) §. 72.
(93) Il pittore Oeser. F.

avanti ad uno specchio e sotto il pettine: per conseguenza anche la disposizione dei capelli nelle statue antiche può insegnare ch' essi andarono sempre in cerca del semplice e del vero; poichè, anche fra loro non mancavano persone che si occupavano più dello specchio che della coltura del loro intelletto, e che sapevano disporre in simmetria i loro capelli, quanto il più elegante cortigiano de' nostri giorni. Era segnale di nascita libera e nobile il portare i capelli acconciati alla foggia delle statue greche (94).

§. 47. L' imitazione del contorno degli antichi però non venne mai rigettata, neppure da quelli che non vi riuscirono il più felicemente; ma divise sono le opinioni sulla imitazione della nobile semplicità e della quieta grandezza. Questa espressione ottenne di rado una generale approvazione, e gli artisti con questa espressione osarono molto. Per questo una tale vera grandezza nel l'Ercole del Bandinelli a Firenze si riguardò come un errore (95). Nella Strage degli Innocenti di Raffaello si desidera di vedere più ferocia, e qualcosa di più terribile nei volti degli uccisori (96).

§. 48. Secondo l' idea generale della natura in riposo potrebbero forse le figure divenire simili ai giovani Spartani di Senofonte, cosa che l' autore della Epistola teme qual conseguenza della regola della quieta grandezza; io so pure che la maggior parte degli uomini, quando anche il senso della mia opera fosse generalmente stabilito e ricevuto, riguarderebbe un quadro lavorato secondo il gusto degli antichi, nella stessa maniera in cui si leggerebbe un'orazione tenuta innanzi all' Areopago. Ma il gusto della massa non farà mai

(94) Lucian. Navig. s. Votum. c. 2.
(95) Borghini, Riposo, l. 2. p. 129.
(96) Chambray, Idée de la Peint. p. 47.

legge nell' arti. Riguardo alla idea della natura in riposo, il sig. de Hagedorn nella sua opera (97) scritta con non minore saviezza, che cognizione di quanto vi ha di più fino nell' arte, ha perfettamente ragione di desiderare nei grandi lavori più spirito e più movimento. Ma una tale dottrina abbisogna sempre di grandi restrizioni; giammai per esempio tanto spirito, che un Padre eterno rassomigli ad un Marte vindice, o una Santa in estasi ad una Baccante.

§. 49. Agli occhi di quello che non conosce il sublime dell' arte una Madonna del Trevisano manderà a terra una Madonna di Raffaello. Io so che perfino degli artisti giudicarono la Madonna del primo, essere un dipinto che poteva stare con vantaggio a fronte di quella di Raffaello della Galleria reale. Non pareva quindi superfluo il far conoscere la vera sublimità del pezzo più raro della Galleria di Dresda, ed il rendere sempre più pregevole questo unico illeso tesoro della mano dell'Apollo dei pittori, che possa trovarsi in Germania, a coloro che lo vedono.

§. 50. Vuolsi confessare, che il Raffaello della Galleria reale non sta a confronto, quanto alla composizione, colla Trasfigurazione. Ha però la prima opera un pregio che non ha la seconda: all'ultimo compimento della Trasfigurazione non ebbe forse meno parte Giulio Romano che il medesimo suo grande maestro, e tutti i conoscitori assicurano che in quel dipinto è facile il distinguere quello che è di una da quello che è dell' altra mano. Ma nel Raffaello della Galleria gl' intelligenti trovano i verj originarj tratti del maestro, e del tempo in cui esso dipinse l' immortale scuola d' Atene del Vaticano. Non mi darò qui neppure la pena di citare il Vasari.

(97) Éclaircissemens sur son Cabinet.

§. 51. Un preteso giudice in materia d' arte (98), il quale trova tanto meschino il fanciullo che sta in braccio alla Madonna, non è così facile ad istruirsi. « Pittagora vede il sole con occhio diverso da quello di Anassagora, quegli lo vede come un dio, questi come una pietra, come dice un antico filosofo (99). Il novizio si terrà al partito di Anassagora (100) l'intelligente a quello di Pittagora. Basta la sola vista senza esaminare la sublime espressione nei volti di Raffaello, per trovare bellezza e verità. Un bel volto piace, ma questo volto sarà più interessante, se una aria di riflessione gli darà qualche poco di serietà (102). Pare che anche gli antichi pensassero così: i loro artisti impressero quest'aria riflessiva a tutte le teste di Antinoo: la fronte ricoperta di capelli inanellati non glie la dà. È noto in oltre che quello che piace al primo sguardo, cessa molte volte di piacere un momento dopo. Quello che un' occhiata passeggiera raccolse, è analizzato da un esame più attento, e l'imbellettatura sparisce. Tutte le attrattive acquistano durata mediante lo studio e la riflessione, e si cerca di penetrare sempre più a dentro in ciò che piace. Da una bellezza seria non partiremo mai intieramente soddisfatti e contenti; si crede sempre potere scuoprire pregj nuovi: e di tal natura sono le bellezze di Raffaello e degli artisti antichi: non ischerzose ed amabili ma bene ordinate e ripiene di una vera ed originaria bellezza (102). Mediante attrattive di questo genere

(98) Il barone di Heinecken. Lettera di Winckelmann a Uden dal 1. giugno 1756.

(99) Maxim. Tyr. Diss. 25. p. 303. edit. Markland.

(100) Per Anassagora deve intendersi il sunnominato barone, come è spiegato nella lettera a Uden del 1. giugno 1756.

(101) Addisson's Spectator. n. 418.

(102) Philostr. Icon. Anton. p. 91.

Cleopatra divenne celebre per lungo corso di secoli. Il suo volto non rendeva nessuno attonito; ma il suo complesso imprimevasi fortemente in tutti quelli che la vedevano, e vinceva irresistibilmente quando ella voleva (103). Di una Venere francese innanzi alla sua tavoletta accaderà quello (104) che alcuno disse dell'ingegnoso in Seneca: « perde moltissimo, anzi quasi tutto, se si esamina attentamente.

§. 52. Il paragone fra Raffaello ed alcuni grandi artisti olandesi e moderni italiani, da me fatto nella mia opera, si riferisce soltanto al modo di trattare l' Arte. Io penso che il giudizio sulla diligenza faticosa usata nelle opere dei primi prenda forza appunto dalla avere essa dovuto rimanere nascosta; giacchè il tenerla nascosta è quello che cagionava all' artista maggiore fatica. La cosa più difficile in tutte le opere dell' arte è il fare comparire poco lavorato quello che lo è moltissimo. (105) I dipinti di Nicomaco possedevano un tal pregio (106).

§. 53. Van der Werff rimarrà sempre un grande artista, ed i suoi quadri servono a buon diritto d'ornamento ai gabinetti dei grandi. Ei pose grande stu-

(103) Plutarch. Vit. Anton. c. 27.
(104) Observat. sur les arts, etc. p. 65.
(105) Quintil. Inst. l. 9. c. 4. §. 43. 44.
(106) Plutarch. Timoleon. c. 36.

Plutarco. Timoleone c. 36.—Nelle antiche e moderne edizioni v' ha questo bell' errore. « Questo pregio non lo avevano i dipinti di Nicomaco. » Dovevano però averlo, poichè Nicomaco fu posto a fianco di Zeusi e d' Apelle, ed infatti lo avevano, come dice Plutarco, in grado supremo Ταις Νικομαχου γραφαις και τοις Ὁμηρου ςιχοις μετα της αλλης δυναμεως και χαριτος προσεςι το δοκειν ευχερως και ραδιως απειργασθαι. Timol. c 36.

dio a fare le sue opere come di un solo getto: tutti i suoi tratti sono come fusi, e nella eccessiva morbidezza delle sue tinte, v' ha per così dire un solo tuono. Il suo lavoro potrebbe per questo motivo dirsi piuttosto smaltato che dipinto.

§. 54. Ma però le sue pitture piacciono. E per questo potrà il piacevole essere una delle caratteristiche principali della pittura? Le teste di vecchio di Denner piacciono anch' esse; ma qual giudizio di esse darebbe la savia antichità? Plutarco direbbe per bocca di un Aristide o d' un Zeusi all' artista: « I « cattivi artisti, i quali per l' insufficienza loro non « possono raggiungere il bello, lo cercano nelle natte « e nelle grinze (107). » Narrasi come fatto sicuro, che l' imperatore Carlo VI. vedendo la prima testa di Denner gli piacque moltissimo, ed ammirò la somma diligenza con cui era fatta quella pittura a olio. Si ordinò al pittore una testa simile, e per quelle due teste gli si pagarono alcune migliaja di fiorini. L' imperatore, ch' era intelligente nelle arti, pose quelle teste presso a delle teste di Vandick e di Rembrandt, e vuolsi dicesse: « ch' egli avea presi due pezzi di quel pittore per avere qualcosa di lui, ma che per l' avvenire non ne voleva più, quando anche glie ne facessero dono. » Tale era il giudizio che ne faceva anche un certo Inglese di condizione. Gli si volevano vantare le teste di Denner. « Credete voi, rispose egli che presso la nostra nazione sieno tenute in pregio opere fatte con molta diligenza, ma che mancano affatto d' intendimento? »

§. 55. Questo giudizio sulle opere di Denner è pronunciato anche sopra Van der Werff, non già perchè

(107) Plutarch. Adul. et amici discr. c. 12.

si sia voluto fare un paragone fra questi due artisti; giacchè Denner, è ben lungi dall' avere il merito di Van der Werff; ma soltanto per dimostrare col lavoro del primo, come con esempio, che una pittura che piace non ha niente più di merito che una poesia che piace, come pare che voglia sostenerlo l' autore della Epistola. (108)

§. 56. Non basta che un dipinto piaccia; esso deve piacere sempre: ma quel mezzo appunto, con cui il pittore volle piacere, è quello che rende ben presto indifferente il suo lavoro. Pare quasi ch' ei non abbia lavorato che per il naso, giacchè per ben vedere la sua pittura bisogna avvicinarla al volto, come se fosse un fiore. Si giudicherà di essa come d' una pietra preziosa, il cui pregio è dal più piccolo difetto diminuito.

§. 57. Il maggiore studio di questi pittori si limitò ad una rigorosa imitazione della natura ne' suoi più minuti particolari: si ebbe la massima cura di non porre un capello diversamente da quello che si trovò, per mettere innanzi all' occhio il più acuto anzi alla stessa lente, se era possibile, la cosa la meno notabile e meno visibile. Sono questi artisti da riguardarsi quai scolari di Anassagora, che immaginavasi trovare nella mano l' essenza della saviezza umana (109). Appena però quest' arte ha voluto arrischiarsi ad andare più oltre, e disegnare le maggiori proporzioni del corpo e principalmente il nudo, si mostra

*Infelix operis summa, quia ponere totum*
*Nescit* (110).

(108) §. 78.
(109) Plutarch. De fraterno amore, initio.
(110) Horat. ad Pis. v. 34.

Il disegno è per un pittore, quello che l'azione è per il retore di Demostene, la prima, la seconda e la terza cosa (111).

§. 58. Quello che nell' Epistola è stato detto contro i bassirilievi degli antichi, è forza che io lo conceda, ed il mio giudizio può dedursi dalla mia opera. La poca cognizione che avevano gli antichi della prospettiva, cosa ch' io pure ho detta, è la cagione, per cui vengono biasimati in questa parte dell' Arte: io mi propongo di scrivere una circostanziata dissertazione su questo argomento (112).

Il quarto punto riguarda principalmente l'allegoria. (113)

§. 59. La favola nella pittura viene generalmente chiamata allegoria: e siccome non meno la poesia che la pittura ha per iscopo l'imitazione (114), così la pittura sola senza favola non costituisce una poesia (115), ed un quadro storico colla sola imitazione non sarà che un quadro comune, e senza allegoria sarà come il poema eroico di Davenant intitolato Gondibert in cui è schivata qualunque invenzione.

§. 60. Il colorito ed il disegno sono, può dirsi, in un quadro, quello che sono in un poema la prosodia e la verità ossia la narrazione. Vi è il corpo, ma vi manca l'anima. L'invenzione, l'anima della poesia, come Aristotile la chiama, le fu infusa per la prima volta da Omero, e con questa deve anche il pittore animare la

(111) Quintil. l. 11. c. 3. §. 6.

(112) Sulla prospettiva degli antichi Lessing scrisse ammirabilmente nelle sue lettere sull' Antiquaria, dalla 9. fino alla 13.

(113) Vedasi su ciò il Saggio sull' allegoria per l' Arte.

(114) Aristot. Rhet. l. 1. c. p. 61. edit. Lond. 1619. 4.

(115) Plato, in Phaedone. c. 4.

sua opera. Con assiduo esercizio si deve divenire padroni del disegno e del colorito: la prospettiva e la composizione, ambedue prese nel loro vero senso sono fondate sopra regole stabili; per conseguenza tutto ciò è meccanico; e non v' ha bisogno, se m'è permesso di esprimermi così, che d'avere un anima meccanica per conoscere ed ammirare opere di una tale arte.

§. 61. Tutti i piaceri, e perfino quelli che involano alla universalità il sì prezioso e mal conosciuto tesoro del tempo, divengono durevoli, e ci preservano dalla nausea e dal pentimento, a misura che occupano il nostro intelletto. Impressioni soltanto sensuali non vanno oltre la pelle e poco agiscono sull' intelletto. La contemplazione dei paesaggi, dei quadri di frutta e di fiori ci procura un piacere di questo genere: il conoscitore che li vede, non ha bisogno di estendere di più il suo pensiero, che non ne ebbe bisogno l'artista; l'amatore o l' ignorante non hanno d' uopo di pensare del tutto.

§. 62. Un quadro storico che rappresenti persone e cose, quali sono o quali accadono, non può distinguersi dai paesaggi che per l' espressione delle passioni delle persone che in esso agiscono: nonostante ambi i generi eseguiti colla stessa regola sono una cosa medesima nella sostanza; cioè una imitazione.

§. 63. Non sembra che sia una contraddizione, il dire che la pittura può avere confini non meno estesi di quelli che ha la poesia; e che per conseguenza è possibile al pittore accompagnare il poeta (116), come è in istato di farlo la musica. Ora la storia è il soggetto più sublime che possa scegliere il pittore; la sola imitazione non innalzerallo al grado che tiene una

(116) Vedasi in proposito il Laocoonte di Lessing E.

tragedia o un poema eroico, che sono quanto v' ha di più sublime nella poesia. « Omero ha trasformato gli uomini in Dei »; dice Cicerone (117), cioè egli non solo ha spinto più in alto la verità, ma per essere più sublime ha preferito l' impossibile verisimile a quello che è soltanto possibile (118), ed Aristotile fa consistere in questo l' essenza della poesia, e c' insegna che i dipinti di Zeusi avevano questo pregio. La possibilità e la verità, che Longino esige da un pittore in contrapposto dell' incredibile del poeta (119), sono benissimo conciliabili con tutto ciò.

§. 64. Un pittore di storia non può dare alle sue opere, mediante un contorno superiore alla natura umana, nè mediante la sola nobile espressione delle passioni, questa elevatezza: queste qualità esigonsi an-

(117) Cic. Tusc. l. 1. c. 26.

(118) Aristot. Poët. c. 25.

(119) Sarebbe stato meglio sopprimere quest' aggiunta, poichè essa pone in una contraddizione che non ha verun fondamento. È falso che Longino abbia mai detto cosa tale. Qualcosa di simile dic' egli dell' eloquenza e della poesia ma non della poesia e della pittura. Ως δ' ἑτερον τι ἡ ρ'ητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις ουκ αν λαθοι σε, scriv' egli al suo Terenziano. περι ὑψους τμεμα ιδ. edit. Fabri, p. 36 — 39. ουδ' ὁτι της μεν εν ποιησει τελος εςιν εκπληξις, της δ' εν λογοις εναργεια. E di nuovo Ου μην αλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν εχει την ὑπερεκπτωασιν, και παντη το πιςον ὑπεραιρουσαν της δε ρ'ητορικης φαντασιας, καλλιςον αει το εμπρακτον και εναληθες. Soltanto Giunio sostituisce qui pittura ad eloquenza, ed in lui, non in Longino, Winckelmann aveva letto. ( De Pittura veterum l. 1. c. 4. p. 33.) *praesertim cum poeticae phantasiae finis sit* εκπληξις, *pictoriae vero* εναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, *ut loquitur idem Longinus ec.* Benissimo, parole di Longino, ma non senso di Longino. L.

che in un savio pittore di ritratti, e questo può ottenere l'una e l'altra cosa senza alcun pregiudizio della somiglianza della persona ch' ei ritrae. Ambedue queste qualità si limitano alla imitazione: soltanto ella debb' essere saggia. Vuolsi perfino riguardare come una piccola imperfezione la troppo esatta osservanza della natura nelle teste di Vandick, ed in qualunque quadro storico ella sarebbe un difetto.

§. 65. La verità, che è per se stessa amabile, piace e produce una forte impressione quando è ricoperta del velo della favola: quello che è pei fanciulli la favola presa nello stretto senso, lo è l' allegoria per l' uomo d' età matura. E sotto questa forma fu più grata la verità ne' secoli più rozzi, anche secondo l' antichissima opinione che la poesia sia nata prima della prosa, opinione che è confermata dalle più antiche storie dei diversi popoli.

§. 66. Il nostro intelletto ha oltre a ciò il difetto di non portare la sua attenzione se non a ciò che non gli si mostra al primo sguardo, e di passare indolentemente sopra tutto quello che è chiaro come la luce del sole. Opere di questa ultima specie non lascieranno perciò nella memoria che una traccia passeggiera appunto come nave sull' acqua. Per questo l' unico motivo per cui le idee della nostra infanzia sono le più durevoli, si è che noi riguardammo come straordinario tutto quello che vedemmo in quella età. La stessa natura dunque c' insegna ch' ella non è commossa da cure ordinarie. » L' arte deve in questo imitare la natura » dice l' autore dei libri dell' Oratoria (120) ella deve inventare quello che la natura richiede

(120) Rhet. ad Herenn. l. 3. c. 22.—36.

§. 67. Ogni qualunque idea diviene più forte, se è accompagnata da una o da più idee, come nei confronti; e tanto più forte quanto è più lontano il rapporto da queste a quella, poichè ove la loro somiglianza si presenta da se medesima, come nel paragone di una pelle bianca colla neve, non si prova alcuna maraviglia. L' opposto è quello che noi chiamiamo spirito o concetto, ed Aristotile, idea inaspettata: esso esige le medesime espressioni in un oratore (121); più scopronsi cose inaspettate in un dipinto, esso diviene più commovente; e l' uno e l' altro scopo si ottiene col mezzo dell' allegoria. Esso è come un frutto nascosto fra i rami e le foglie che più grato riesce, meno ci aspettavamo di trovarlo: il più piccolo dipinto può divenire il più gran capo lavoro, secondo il grado di sublimità della sua idea.

§. 68. La necessità stessa insegnò l' allegoria agli artisti, certamente da principio gli artisti si saranno contentati di rappresentare cose isolate di un genere; ma col tempo si cercò di esprimere anche quello che era comune a molte cose singole, cioè idee generali. Ogni ciascuna proprietà di una cosa isolata presenta una tale idea, e separata dall'oggetto che la contiene e per renderla sensibile, dovette ricorrersi al mezzo di un simbolo, il quale isolato com' era, non apparteneva ad alcuna cosa isolata in particolare, ma a molte nello stesso tempo.

§. 69. Gli Egiziani furono i primi che usarono di simili simboli, ed i loro geroglifici sono compresi nell' idea dell' allegoria. Tutte le deità degli antichi, e dei Greci principalmente, e perfino i loro nomi vennero

(121) Aristot. Rhet. l. 3. c. 2. §. 4.

dall' Egitto (122). La storia degli dei non è altro che allegoria, ed anche presso di noi ne forma la parte più considerabile.

§. 70. Quegl' inventori però diedero a molte cose, particolarmente alle loro deità attributi e segnali, che in parte furono consacrati dai Greci, ed il significato dei quali sovente può sì poco spiegarsi colla scorta degli autori conservatisi, che questi riputarono delitto contro la Divinità il palesarli (123), come accadde del pomo granato nella mano di Giunone a Samos (124). Era stimato cosa più colpevole d' un furtò sacro il parlare dei misteri di Cerere Eleusina (125).

§. 71. Il rapporto dei segnali colla cosa da essi indicata fondavasi in parte anche sopra la loro qualità sconosciute o non provate. Di tal genere era lo Scarabeo riguardato dagli Egiziani come immagine del sole, e questo insetto doveva rappresentarlo, poichè credevasi che non vi fosse fra quegli animali che il sesso maschile, e che lo scarabeo vivesse sei mesi sopra la terra e sei mesi sotterra (126). Nella stessa guisa il gatto doveva essere una immagine di Iside o della Luna, perchè la gatta suol partorire tanti gattini, quanti sono i giorni in una fase di luna (127).

(122) Erodot. l. 2. c. 50. In niun luogo fu più fondatamente ed eloquentemente parlato di ciò, che nelle ricerche di I. L. Hug sulla mitologia ec. (Friburgo 1812. 4.) E.

(123) Herodot. l. 2. c. 3. c. 47. Conf. l. 2. c. 61. Pausan. l. 2. c. 2. § 2.

(124) Pausan. l. 2. c. 17 §. 4.

(125) Arrian. Epict. l. 3. c. 21.

(126) Plutarch. de Isid. et Osir. p. 355. c. 4. Clem. Alex. Strom. l. 5. p. 657.—658. edit. Potter. Ælian. Hist. Anim. l. 10. c. 15.

(127) Plutarch. l. c. p. 376. Aldrovand. de quadruped. digit. vivipar. l. 3. p. 574.

§. 72. I Greci, i quali avevano più spirito, e certamente più sentimento, presero da loro soltanto quei segnali che avevano un rapporto reale colla cosa indicata, e quelli particolarmente che cadevano sotto i sensi; ai loro Dei essi dettero faccie umane (128). Le ale significavano presso gli Egiziani servigio celere ed efficace: il simbolo è consentaneo alla natura. Le ale rappresentavano presso i Greci la stessa cosa, e se gli Ateniesi non diedero alla loro Vittoria le ale, essi vollero con ciò esprimere la sua dimora tranquilla nella loro città (129). Un' oca significava in Egitto un cauto reggente (130), e per indicar questo si diede alla parte anteriore delle navi la forma di un' oca. I Greci conservarono questo simbolo, e le prore delle navi antiche di quella nazione terminavano con un collo d' oca (131).

§. 73. Fra tutti i simboli che non hanno un rapporto chiaro col loro significato, la sfinge è forse l' unico che i Greci prendessero dagli Egiziani. Essa significava presso i Greci, quasi appunto lo stesso (132) di quello che presso gli Egiziani doveva insegnare, quando essa era posta all' ingresso dei loro tempj. I Greci davano alla sua figura le ale, e facevano per lo più la sua testa isolata e senza stola (133). Sopra una medaglia ateniese (134) la sfinge l' ha conservata.

(128) Strabo, l. 14. c. 2. l. 209. ante fin. capitis.

(129) Pausan. l. 3. c. 15. §. 5.

(130) Kircheri, Oedip. Ægypt. t. 3. p. 64. Lucian. Navig. s. Vot. c. 5. Bayfius, de re nav. p. 130. edit Bas. 1537. 4.

(131) Scheffer, de re nav. l. 3. c 3. p. 136. Passeri, Lucern. 2. tab. 93.

(132) Lactant. ad. v. 255. l. 7 Thebaid.

(133) Begeri, Thes. Palat. p. 234. Numism. Musell. Reg. et Pop. tab. 8.

(134) Haym, Tesoro Brit. t. 1. p. 168.

§. 74. Era generalmente costume della nazione greca il dare a tutte le opere loro un certo carattere franco ed amorevole. Le muse non amano spettri terribili, e se Omero stesso pose nella bocca de' suoi Dei allegorie egiziane, ciò non fù che per difendersi con un si dice. Di più se il poeta Pamfo prima dei tempi di Omero descrive il suo Giove involto nel letame (135) questa descrizione ha un carattere più che egiziano, ma si avvicina alla idea sublime del poeta inglese.

*As full, as perfect in a hair as heart*
*As full' as perfect in vile Man that mourns,*
*As the rapt seraph that adores and burns* (136).

§. 75. Un simbolo, quale è il serpente avvolto ad un uovo (137) che si vede sopra una medaglia tiria del terzo secolo, difficilmente potrà trovarsi sopra una medaglia greca. Sopra nessuno dei monumenti greci vi ha una immagine che spaventi: essi schivavano tali immagini anche più di certe così dette parole funeste. Il simbolo della morte non si vede forse che sopra una sola pietra antica (138), ma in quella forma che si soleva rappresentare nei loro conviti (139), tendente ad eccitare a ben godere della vita col rammentarne la brevità: l' artista ha fatto ballare la morte al suono del flauto. Sopra una pietra (140) con una iscrizione romana v' ha uno scheletro con due farfalle, quai

(135) Ap. Philostr. Heroic. c. 2. §. 19. V. Allegoria ec. § 26.
(136) Pope.
(137) Vaillant, Num. Colon. Rom. t. 2. p. 136. Conf. Bianchini, Istor. Univ. p. 74.
(138) Mus. Flor. t. 1. tab. 91. p. 175.
(139) Petron. Satyr. c. 34.
(140) Spon. Miscell. Sect. 1 tab. 5.

simboli dell' anima, una delle quali è ghermita da un uccello; il che deve indicare il pellegrinaggio delle anime: ma quest' opera è di tempo più recente. (141)

§. 76. Si è osservato inoltre, che sebben tutte le deità avessero altari a loro consacrati, non si trovò mai nè presso i Greci nè presso i Romani un altare consacrato alla morte, se non sulle coste delle più remote regioni (142).

§. 77. I Romani ne' loro più bei tempi pensarono come i Greci, e quando essi adottarono il linguaggio simbolico di una nazione straniera altro non fecero che seguire i precetti dei loro predecessori e maestri. Un elefante che in tempi più recenti gli Egiziani ammisero fra i loro simboli misteriosi (143) (poichè nei monumenti che esistono di quella nazione non trovasi più l'immagine di questo animale, che non si trovi quella di un cervo, d'uno struzzo o di un gallo) (144) significava diverse cose (145) e forse anche l' eternità, simbolo della quale vedesi l'elefante sopra alcune medaglie romane (146) e ciò a cagione della sua longevità. Sopra una medaglia dell'imperatore Antonino v'ha al di sopra di questo animale la parola *Munificentia*: ma su quella medaglia esso non può riferirsi ad altro che ai grandi giuochi, nei quali entrava anche l' elefante.

(141) Vedi Ricerche di Lessing sul modo in cui gli antichi rappresentarono la morte.

(142) *In extremis Gadibus*. v. Eustat. ad Il. L. VII. p. 734 l. 4. edit. Rom. Id. ad Dionys Περιηγ ad v. 453. p. 84. edit. Oxon. 1712.

(143) Kircheri, Oedip. Ægypt. t. 3. p. 555. Cuper. de Elephant. Exercit. 1. c. 3. p. 32.

(144) Horapollo, Hierogl. l. 2. c. 84.

(145) Cuper l. c. Spanh. Diss. t. 1. p. 169.

(146) Agost. Dialog. 2. p. 68.

§. 78. Ma non è più mio scopo d' investigare l' origine di tutti i Simboli allegorici dei Greci e dei Romani, che lo scrivere una teorica fondamentale dell' allegoria. Io cerco soltanto di giustificare la mia opera su questo particolare, colla restrizione che i simboli sui quali i Greci ed i Romani involsero i loro pensieri debbono formare l' oggetto dello studio degli artisti a preferenza dei simboli di tutte le altre nazioni e dei male espressi pensieri di alcuni moderni.

§. 79. Alcuni pochi simboli possono servire di esempio, come i buoni artisti greci e romani pensassero, ed in qual modo sia possibile il rappresentare in maniera sensibile idee astratte. Molti simboli sulle loro medaglie, pietre ed altri monumenti hanno il loro significato stabilito e riconosciuto; ma alcuni de' più notabili, che hanno un significato non ancora generale, meriterebbero di averlo.

§. 80. Si potrebbero dividere i simboli allegorici degli antichi in due specie, e stabilire una allegoria sublime ed una allegoria comune, distinzione che può osservarsi nella pittura. Simboli della prima specie sono quelli nei quali si contiene un senso misterioso della mitologia o della filosofia degli antichi: fra questi, potrebbero anche comprendersi quelli che sono desunti da usi dell' antichità poco conosciuti o misteriosi.

§. 81. Nella seconda specie sono da annoverarsi i simboli di conosciuto significato, come di virtù e vizj personificati e simili.

§. 82. I simboli della prima specie imprimono alle opere dell' arte la vera grandezza epica, una sola ed unica figura può dargliela; più sono le idee ch'essa contiene, tanto più ella diviene sublime; e più essa dà da pensare, più profonda è l'impressione ch'ella produce e per conseguenza diviene più sensibile.

§. 83. L'immagine di un fanciullo che muore nel fiore della gioventù era rappresentata nel modo seguente: essi dipingevano un fanciullo rapito dalle braccia dell' Aurora (147). L'idea era felice, tolta probabilmente dall' uso di seppellire i cadaveri dei giovani allo spuntare dell' aurora. Il pensiero generale degli artisti moderni è conosciuto.

§. 84. La vivificazione del corpo mediante l'infusione dell' anima, idea che è una delle più astratte, era dipinta dagli antichi coi simboli più amabili, ed in guisa sensibile, e nello stesso tempo poetica. Un artista, che non conosce i suoi maestri, potrebbe è vero immaginarsi di potere esprimere la stessa cosa colla nota immagine della creazione: ma il suo simbolo agli occhi di tutti altro non rappresenterebbe che la creazione stessa, e questa storia appare troppo sacra per essere impiegata a rivestire una idea semplicemente umana, ed in luoghi profani: oltre che essa per l'arte non è abbastanza poetica. Questa idea rivestita dei simboli dei più antichi filosofi e poeti vedesi espressa parte sulle monete (148), parte sulle pietre (149). Prometeo forma un uomo coll' argilla, della quale ancora ai tempi di Pausania vedevansi nella Focide grandi masse impietrite; (150) e Minerva tiene sopra la propria testa una farfalla come simbolo dell' anima. Sulla citata moneta di Antonino Pio, dietro a Minerva vedesi un albero

(147) Hom. Ὀδυσς. E., V. v. 121. Conf. Heraclid. Pontic. de Allegoria Homeri, p. 492. inter Th. Gale Opusc. mythol. etc. Amstel. 1688. 8. Meursius, de Funere, c. 7.

(148) Venuti, Num. max. moduli, tab. 25. Romae, 1739, fol.

(149) Bellori, Admiranda fol. 80.

(150) Pausan. l. 10. cap. 4. § 3.

intorno a cui s' è avviticchiato un serpente, e questo simbolo indica la prudenza e la saviezza del principe.

§. 85. Non può negarsi che il significato di molte figure allegoriche degli antichi non sia fondato sopra semplici congetture, ed è chiaro per conseguenza non potersene dai nostri artisti fare un uso generale. Nella figura di un fanciullo sopra una pietra incisa, il quale vuol porre una farfalla su d'un altare, si è preteso riconoscere l' idea di una amicizia che va fino all'altare (151); cioè che non oltrepassa i limiti della giustizia. Sopra un' altra pietra, l' amore che si affatica a tirare a se il ramo di un vecchio albero ( preteso simbolo della saviezza), su cui siede un così detto rosignolo, vuolsi che rappresenti l' amore della saviezza (152). Eros, Himeros, e Pothos erano presso gli antichi i simboli che indicavano, l' amore, e l'appetito ed il desiderio. Si è creduto vedere queste tre figure sopra una pietra incisa (153). Esse stanno in piedi intorno ad un altare, sul quale arde un fuoco sacro. L' amore situato dietro l'altare in modo, che ne sporge in alto la sola testa; l' appetito ed il desiderio ai due lati dall' altare: il primo con una sola mano nel fuoco, e con una corona nell' altra, il secondo con ambe le mani nel fuoco.

§. 86. Una Vittoria che incorona un' ancora, scolpita sopra una medaglia del re Seleuco, riguardavasi altre volte come un simbolo della pace e della sicurezza che sono effetto della vittoria; e tale giudicossi finchè non ne fu scoperto il vero significato. Seleuco,

(151) Liceti, Gemm. Anul. c. 48.
(152) Begeri, Thes. Brand. t. 1. p. 182.
(153) Ib. p. 251 — Pausan. l. 1. c. 43. §. 6. S.

narrasi nascesse in forma di un' ancora (154), il qual segnale non solo quel re, ma anche i Seleucidi suoi discendenti (155) fecero scolpire sulle loro monete in segno della loro origine.

§. 87. Più verisimile è la spiegazione che si fa di una Vittoria con ale di farfalla legata ad un trofeo (156). Si crede riconoscere in essa un eroe morto vittorioso come Epaminonda. In Atene v'era una statua ad un altare della Vittoria senza ale (154), qual simbolo di vittoria invariabile nella guerra: alla Vittoria legata però non potrebbe qui darsi una simile spiegazione, facendosene il confronto col Marte incatenato di Sparta (158). La qualità delle ale proprie a Psiche, non fu forse data a caso a quella figura, cui si convengono le ale di aquila: probabilmente sotto quelle ale sta nascosta l'idea dell' anima del morto eroe. La congettura sarebbe ammissibile, se una Vittoria legata a trofei di armi di nazioni vinte potesse conciliarsi con un vincitore di queste nazioni.

§. 88. Certamente l'allegoria sublime degli antichi è giunta fino a noi spogliata del suo maggior pregio; essa è povera trattandosi della seconda specie. Questa non di rado ha più d'una figura per un solo significato. Due simboli diversi si trovano sulle monete di Commodo per indicare la felicità del tempo. Uno è (159) una donna seduta con un pomo o palla che sia nella destra ed una tazza nella sinistra sotto un albero ver-

(154) Justin. l. 15. c. 4.
(155) Spanh. Diss. t. 1. p. 407.
(156) Ap. D. C. de Moczinsky.
(157) Pausan. l. 5. c. 26. §. 5.
(158) Ib. l. 3. c. 15. §. 5.
(159) Morel. Specim. rei num. tab. 12. p. 132. Conf. Spanh. ep. 4. ad Morel p. 247.

de: innanzi a lei vi sono tre fanciulli, due dei quali in un vaso, simbolo abituale della fecondità. L' altro consiste in quattro fanciulli, i quali rappresentano le quattro stagioni mediante le cose che essi portano. La leggenda di ambedue le monete è: *Felicità dei tempi.*

§. 89. Questi e tutti gli altri simboli, che hanno bisogno di uno scritto per essere spiegati, sono della classe inferiore del loro genere: e senza lo scritto alcuni di essi potrebbero essere presi per altri simboli. La speranza (160) e la fecondità (161) potrebbe essere una Cerere, la nobiltà (162) una Minerva; anche alla pazienza sopra una moneta dell' imperatore Aureliano (163) mancano i veri segni distintivi, come pure alla musa Erato; e le Parche sono distinte dalle grazie soltanto pel loro vestito (164). Ad onta di ciò altre idee che hanno confini morali impercettibili vennero dagli artisti antichi benissimo distinte: tali sono per esempio la giustizia e l' equità. La prima sarà rappresentata coi capelli legati sulla testa e con un diadema e con volto serio (165), quale Gellio la dipinge (166); la seconda con un volto dolce e coi capelli fluttuanti. Dalla bilancia, che questa tiene, sporgono spighe di grano indicanti i vantaggi dell' equità: talvolta essa tiene nell' altra mano un cornucopia.

§. 90. Fra i simboli più espressivi deve contarsi la Pace rappresentata sopra una moneta dell' imperatore Tito (167). La dea della pace si appoggia col braccio

(160) Spanh. Diss. t. 1. p. 154.
(161) Spanh. Obs. Juliani imp. Orat. 1. p. 282.
(162) Montfaucon, Antiquit. expl. t. 3.
(163) Morel. Specim. rei. num. tab. 8. p. 92.
(164) Artemidor. Oneirocr. l. 2. c. 49.
(165) Agost. Dialog. 2. p. 45. Roma 1650. fol.
(166) Noct. Att. l. 14. c. 4.
(167) Tristan, Commen. hist. des Emper. t. 1. p. 297.

sinistro ad una colonna, e nella mano sinistra tiene un ramo di ulivo; nell'altra tiene il caduceo di Mercurio sopra la coscia di una vittima posta sopra un piccolo altare. Questa vittima indica il sacrifizio incruento offerto forse alla dea della pace. La vittima era uccisa fuori del tempio, e sul suo altare non si portavano se non le coscie, per non contaminarlo di sangue.

§. 91. Per il solito la pace è rappresentata col ramo d'ulivo e col caduceo, come sopra una moneta dello stesso imperatore (168), o anche sopra una sedia situata sopra un mucchio d'armi gettate alla rinfusa, come sopra una moneta di Druso (169): sopra alcune monete di Tiberio e di Vespasiano la pace brucia le armi (170).

§. 92. Sopra una moneta dell' imperatore Filippo vi ha un emblema nobilissimo: una Vittoria dormiente. Essa può a miglior diritto dirsi significare una Vittoria certa, infallibile anzi che la sicurezza del mondo come secondo la leggenda dovrebbe rappresentare. Una idea simile contiene quel dipinto con cui si volle rimproverare al generale Ateniese Timoteo una fortuna cieca (171). Esso era rappresentato dormiente, e si vedeva la fortuna in atto di prendere delle città colle reti.

§. 93. A questa classe appartiene il Nilo co' suoi sedici puttini (172) che si vede al Belvedere a Roma. Quel puttino, che sta all' altezza eguale delle spighe e dei frutti che sono nel corno del Nilo, significa la grande fertilità; quelli all' incontro che s'innalzano al di sopra del corno e de' suoi frutti indicano cattivo

(168) Numism. Musell. Imp. Rom. tab. 38.

(169) Ib. tab. 11.

(170) Ib. tab. 29. Erizzo, Dichiaraz. di medagl. antichi P. 2. p. 230.

(171) Plutarch. Syll. c. 6.

(172) Conf. Philostr. Imag. l. 1. c. 5.

raccolto. Plinio ce ne dà la spiegazione (173). La maggiore fertilità dell' Egitto ha luogo, quando il Nilo monta all' altezza di sedici piedi, quando però va al di sopra di quest'altezza; la raccolta ne soffre, quanto ne soffre quando non vi arriva. Nella collezione del Rossi non vi sono i puttini.

§. 94. Quanto trovasi di satire allegoriche spetta a questa specie seconda. Un esempio ne offre l' asino della favola di Gabria (174) il quale, caricato di una statua d' Iside, prendeva per se il rispetto del popolo verso quella statua. Può egli esprimersi in modo più sensibile l' orgoglio del popolo fra i grandi?

§. 95. L' allegoria sublime potrebb' essere supplita dalla comune, se questa e quella non avessero avuto lo stesso destino. Noi non sappiamo per esempio come fosse rappresentata l' eloquenza o la dea Pithos; ovvero come Prassitele rappresentasse (175) la dea della consolazione Paregoros, di cui parla Pausania (176). L'oblio aveva presso i Romani un altare (177); forse anche quella idea era personificata. Lo stesso può pensarsi della castità, il cui altare si vede in alcune monete (178); lo stesso dicasi del timore, cui Teseo offerse sacrifizj (179).

§. 96. Nulla di meno gli artisti dei tempi recenti non usarono di tutte le allegorie rimaste. A molti di essi

(173) Hist. Nat. l. 17. c. 47. Agost. Dial. 3. p. 104.

(174) Gabriae Fab p. 169. in Æsop. Fab. Venet. 1709. 8.

(175) Sembra che ella sia la Παρφασις, che secondo Omero stava nella cintura di Venere, e alla quale, non come alla Pithos, εργα γαμοιο, ma εργα ερωτος εμελησε. S.

(176) L. 1. c. 43. §. 6.

(177) Plutarch. Sympos. l. 9. quest. 6.

(178) Vaillant. Numism. Imp. t. 2. p. 135.

(179) Plutarch. Vit. Thes. c. 27.

alcune sono restate sconosciute, ed i poeti e gli altri monumenti dell' antichità possono sempre somministrare ampia materia a bei lavori. Quelli che ne' tempi nostri e dei nostri padri vollero arricchire questo campo, e lavorare per l' istruzione degli artisti avrebbero dovuto attingere a quelle fonti non meno ricche che pure. Ma vi fu un' epoca nella quale un gran numero di letterati congiurò con vero furore a sbandire il buon gusto. In quello che chiamasi natura essi non videro che fanciullesca semplicità, e si credettero in dovere di renderla più spiritosa. Giovani e vecchi incominciarono a dipingere emblemi e divise, non solo per artisti ma anche per filosofi e teologi: e non poteva quasi farsi un saluto senza esprimerlo con un emblema. Si cercava di renderli più istruttivi con una leggenda indicante quello che significavano, e quello che non significavano. Questi sono i tesori de' quali si va tuttora in traccia. Divenuta una volta questa scienza scienza di moda, non si tenne più in alcun conto l' allegoria degli antichi.

§. 97. Il simbolo della liberalità (180) era presso gli antichi una figura di donna con un cornucopia in una mano e nell' altra la favola d' un Congiario romano. La liberalità romana parve fosse troppo avara; si pose in mano, anche alle figure già fatte (281) in ogni mano un cornucopia, ed uno di questi rovesciato per spargere ciò che conteneva. Si collocò loro sulla testa un' aquila, la quale, non so in verità che dovesse significare. Altri facevano una figura portante un vaso in ambe le mani (182).

(180) Agost. Dial. 2. p. 66.—67. Numism. Musell. Imp. Rom. tab. 115

(181) Ripa, Iconol. n. 87.

(182) Thesaur. de arguta dict.

§. 98. L'Eternità presso gli antichi era seduta sopra una palla, o piuttosto sopra un globo terrestre (183) con una spada in mano; ovvero era rappresentata in piedi (184) colla palla in una mano, e nel resto come la precedente; ovvero con una palla nella mano e senza spada; ovvero anche con un velo svolazzante intorno alla testa (185); sotto queste diverse forme vedesi figurata l'eternità sulle monete della imperatrice Faustina. Agli allegoristi moderni questi pensieri parvero troppo leggieri (186). Essi ci misero avanti agli occhi qualcosa di più terribile di quello che l'eternità è per molti. Una figura di donna fino al petto, il rimanente del corpo è un serpente che si ravvolge in se stesso, e sparso di stelle.

§. 99. La Provvidenza ha per lo più a' suoi piedi una palla, ed una spada nella mano sinistra (187). Sopra una moneta di Pertinace la provvidenza tiene le mani stese verso una palla che sembra scendere dalle nuvole (188). Una figura di donna con due volti sembrò ai moderni più espressiva (189).

§. 100. Sopra alcune monete dell' imperatore Claudio (190) si vede la Costanza, seduta ed in piedi con un elmo sulla testa ed una spada nella mano sinistra; anche senz' elmo e senza spada: ma sempre col dito indice rivolto verso la bocca, come se volesse sostene-

(183) Numism. Musell. Imp. Rom. tab. 107.
(184) Ib. tab 106.
(185) Ib. tab. 105.
(186) Ripa, Iconol. P. 1. n. 53.
(187) Agost. Dial 2. p. 57. Numism. Musell. l. c. tab. 68.
(188) Agost. l. c.
(189) Ripa, Iconol. P. 1. n. 135.
(190) Agost. Dial. 2. p. 47.

re seriamente qualche cosa. Presso i moderni quella virtù non poteva essere bene indicata, se non le si davano delle colonne (191).

§. 101. Sembra che Ripa, molte volte non sapesse spiegare le sue proprie figure. L'emblema della Castità (192) rappresentato da lui tiene in una mano uno staffile (cosa che non è un allettamento per la virtù) e nell'altra un vaglio. L'inventore di questo emblema, da cui Ripa lo ha preso, ha forse voluto indicare la vestale Tuzia: Ripa cui forse questo non venne in mente, mette innanzi le idee le più stiracchiate, e che non meritano nemmeno di essere ripetute.

§. 102. Io non impugno ai nostri tempi, col contrapposto che ho fatto, il diritto di inventare emblemi allegorici; ma dalla diversa maniera di pensare possono trarsi alcune regole per quelli che vogliono battere questa strada.

§. 103. Nè i Greci nè i Romani mai si discostarono dal carattere di una nobile semplicità. Il vero opposto di quella si vede nella lingua simbolica di Romeyn de Hooghe. Di molte delle sue fantasticherie può dirsi quello che disse Virgilio dell'olmo nell'inferno.

> . . : . *Hanc sedem somnia vulgo*
> *Vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent* (193).

§. 104. Gli antichi per lo più diedero la chiarezza ai loro simboli col mezzo di certi segnali proprii a quelli ed a nessun' altra cosa (eccettuatine alcuni pochi più sopra accennati) e parte di questa regola fa anche lo schivare qualunque equivoco, contro la qual regola

(191) Ripa, Iconol. P. 1. n. 31.
(192) Ib. P. 1. n. 25.
(193) Virg. Æn. l. 6. v. 283.—284.

hanno peccato i moderni nelle loro allegorie (194), come per esempio volendo che un cervo rappresenti il Battesimo, ed anche la vendetta, una cattiva coscienza e l'adulazione. Il cedro dee essere il simbolo di un predicatore, e nello stesso tempo della vanità terrena, di un letterato e di una puerpera moribonda.

§. 105 La semplicità e la chiarezza eran sempre accoppiate ad una certa decenza. Un porco (195), che presso gli Egiziani deve avere indicato un'investigatore dei misteri, sarebbe, come tutti i porci usati da Ripa e da altri moderni, riguardato come un emblema indecente, eccettuato ove questo animale era anche l'insegna di una città, come può vedersi sulle monete di Eleusi (192).

§. 106. Finalmeute gli antichi ponevano attenzione a porre in una lontana relazione la cosa indicata con quella che doveva indicarla. Oltre a queste regole l'attenzione universale in tutti gli esperimenti relativi a quest' arte deve essere diretta a scegliere per quanto sia possibile i suoi simboli dalla mitologia o dalle storie dei tempi più remoti.

§. 107. Esistono in fatti alcune allegorie moderne (se io oso chiamare moderno quello che è totalmente di gusto antico) che sono da porsi a fianco dei simboli dell' allegoria la più antica.

§. 108. I due fratelli della famiglia Barbarigo succedutisi l'uno all'altro nella carica di Doge di Venezia (197) sono rappresentati sotto il simbolo di Castore e Pollu-

(194) Picinelli, Mund. Symb.
(195) Shaw, Voyage t. 1.
(196) Haym, Tesoro Brit. t. 1. p. 219.
(197) Egnatius de exempl. illustr. Viror. Venet. l. 5. p. 133

ce (198): questi, secondo la favola, divise col primo l'immortalità, di cui Giove a lui solo aveva fatto dono; e nell'allegoria Polluce, qual successore consegna al suo defonto predecessore rappresentato con una testa di morto, un serpente, il quale suole indicare l'eternità: per significare con ciò, che il fratello defonto, sarà reso eterno dal governo del superstite, come il superstite stesso. Sul rovescio d' una medaglia, sotto il descritto simbolo v' ha un albero, da cui pende un ramo rotto con un motto tratto dall' Eneide:

*Primo avulso non deficit alter* (199).

§. 109. Un emblema sopra una medaglia di Luigi XIV merita pure d' essere qui notata (200). Essa fu coniata, quando il duca di Lorena, il quale ora si dava al partito francese, ora all'austriaco, dopo la conquista di Marsal dovette sgombrare i suoi stati. Il duca vi è rappresentato sotto la figura di Proteo nell' atto che Menelao s' impadronisce per astuzia di lui, e lo lega, dopo ch'egli aveva prese tutte le forme possibili. Da lungi vedesi la fortezza conquistata, e nell' esergo è indicato l' anno in cui accadde. Per essere spiegata quell' allegoria non avrebbe avuto bisogno della leggenda: *Protei artes delusae*.

§. 110. Un buon esempio dell' allegoria più comune è la pazienza (201) o per meglio dire l' ansiosa aspettativa, sotto il simbolo di una figura di donna,

(198) Numism. Barbad. gent. n. 37. Padova, 1732. fol.

(199) Virg. Æn. l. 6. v. 43.

(200) Méda illes de Louis le Grand. a. 1663. Paris 1702. fol.

(201) Thesaur. de argut. dict.

che colle mani giunte sta osservando il tempo innanzi ad un orologio.

§. 111. Fin qui a vero dire quelli, che inventarono le migliori allegorie pittoriche, attinsero soltanto alle sorgenti dell' antichità, perchè a nessuno spettava il diritto di inventare simboli per gli artisti, e poichè per conseguenza niuno ne è stato generalmente ricevuto. Fra tutti i tentativi fatti fino ad ora nessuno ha fatto sperare di esserlo. In tutta l' Iconologia di Ripa ve ne sono tutto al più due o tre sopportabili.

*Apparent rari nantes in gurgite vasto* (202),

e la fatica gettata rappresentata mediante un moro (203) che si lava, potrebbe forse passare per il migliore. In alcune buone opere sono i simboli nascosti e sparti quà e là, come lo è la sciocchezza ed il suo tempio nello *Spettatore* (204); bisognerebbe raccoglierli e renderli comuni. V' ha una maniera di rendere le opere periodiche utili e grate agli artisti: un appendice di buoni simboli algorici produrrebbe questo effetto. Se i tesori della condizione nell' arte fossero abbondanti, potrebbe venire il tempo in cui il pittore potrebbe benissimo fare un'ode come una tragedia.

§. 112. Voglio provarmi io stesso a produrre un pajo di emblemi. Le regole unite a molti esempi sono più istruttive. Io vedo l' amicizia sempre male rappresentata: e gli emblemi sotto i quali è figurata, non meritano nemmeno d' essere giudicati: essi sono per lo più banderuole svolazzanti con scritture sopra; si vede così quanto profonde sieno le idee.

(202) Virg. Æn. l. 1. v. 118.
(203) Ripa, Iconol. P. 2. p. 166.
(204) Addison's Spectator, edit. 1724. t. 2. p. 201.

§. 113. Io rappresenterei questa virtù, una delle più sante, mediante due figure di amici eterni del tempo eroico, quelle cioè di Teseo e di Piritoo. Sopra alcune pietre incise si vedono delle teste sotto il nome del primo: (205) sopra un' altra pietra (206) si vede figurato l' eroe colla clava che egli ha presa a Perifete figlio di Vulcano, della mano di Filemone. Teseo può in tal guisa rendersi facile a conoscere a quelli che sono esperti nell' arte. Per indicare un simbolo dell' amicizia nel massimo pericolo potrebbe servire un dipinto di Delfo descritto da Pausania (207). Teseo era rappresentato nell' atto in cui colla sua spada in una mano, e colla spada che egli ha tolta al suo amico nell' altra, si pone in difesa contro i Tesprozii. O il principio o la causa della loro amicizia, come Plutarco lo dice (208), potrebbe essere il soggetto di questo dipinto. Io mi sono maravigliato che fra tutti gli emblemi degli eroi tanto ecclesiastici quanto secolari della casa Barbarigo, niuno se ne trovasse indicante un vero uomo ed un eterno amico: Nicolao Barbarigo lo era; egli strinse con Marco Trevisano un' amicizia che avrebbe meritato un monumento eterno,

*Monumentum aere perennius.* (209)

La memoria di quell' amicizia è conservata in una piccola operetta (210).

(205) Canini, Imag. des Heros, n. 1.
(206) Stosch. Pierr. grav. pl. 51.
(207) L. 10. c. 29
(208) Vit. Thes. c. 30.
(209) Horat. l. 3. ode. 30.
(210) *De monstruosa amicitia respectu perfectionis inter Nicol. Barbarigum et Marc. Trivisanum, Venet. ap. Franc. Baba* 1628 4.

§. 114. Una piccola consuetudine dell'Antichità potrebbe servire per simbolo dell' ambizione. Osserva Plutarco che si sacrificava all' onore tenendo il capo scoperto (211); tutti gli altri sacrifizj (212) escluso quello che facevasi a Saturno, si facevano colla testa coperta. Lo stesso scrittore crede (213) che l'abituale dimostrazione di rispetto praticata in società possa aver dato origine ad una simile osservanza in quel sacrifizio; menmentre la cosa è forse all' opposto. Questo sacrifizio può anche derivare dai Pelasgi, i quali solevano sacrificare a capo scoperto (214). L'Onore è rappresentato mediante una figura di donna coronata di alloro, che tiene in una mano un cornucopia e nell' altra un' asta (215). In una medaglia dell' imperator Vitellio vedesi l'Onore accompagnato ad una figura virile con elmo (216). Le teste di queste virtù veggonsi sopra una medaglia di Cordo e di Galeno (217).

Qual compiacenza provasse Winckelmann nel pensare a questo esempio di un eroismo d' amicizia degno degli antichi tempi lo dimostra la frequenza con cui lo cita. Poichè non basta che in questo scritto ei due volte ne parli a vicinissimo intervallo, ei lo rammenta anche nella Lettera a Berends del 17. Settembre 1754. e nel frammento de' suoi Pensieri sulla istruzione verbale della Storia universale moderna. F.

(Vedasi in proposito la lettera citata al Berends e la nota che v' è unita).

(211) Quaest. Rom. c. 13. p. 81. edit. Reisk.—Ortelii, Capita Deor. l. 2. fig. 41.—Antv. 1572. 4.

(212) Thomasin. Donar. vet. c. 5. 1612. 4.

(213) Plutarch. Quaest. Rom. c. 13. p. 81. edit. Reisk.

(214) Vulpii, Latium, t. 1. l. 1. c. 27. p. 406.

(215) Agost. Dialog. 2. p. 81.

(216) Agost. l. c.

(217) Ib. et Beger. Obs. in Numism. p. 56.

§. 115. Un simbolo della preghiera potrebbe prendersi da Omero. Fenice ajo di Achille cerca di placare l'Eroe a lui affidato, e lo fa mediante un' allegoria.
« Tu dei sapere Achille, gli dic' egli, che le preci
« sono figlie di Giove: esse sono divenute storte a for-
« za di stare in ginocchio: il loro volto è pieno di
« grinze e tristo, e gli occhi loro sono continuamente
« rivolti verso il cielo. Esse formano il seguito della
« dea Ate, e vanno continuamente dietro a lei.
« Questa dea procede per la sua strada con altiero ed
« ardito contegno, ed agile qual' ella è nel cammina-
« re percorre tutto il mondo, e tormenta e molesta i
« figli degli uomini. Ella cerca di sottrarsi alle pre-
« ghiere che costantemente la seguono, per ottenere
« la sanità alle persone che essa ha ferite. Chi onora
« queste figlie di Giove, quando a lui si avvicinano,
« riceve molto bene da loro; ma se vengono rigettate,
« elleno pregano il loro padre, d' ordinare alla dea
« Ate di punire costui per la durezza del suo cuore (218).

§. 116. Si potrebbe trarre un emblema nuovo anche da un' antica favola conosciuta. Salmace ed il giovinetto ch' ella amava furono convertiti in una fonte che rendeva effemminato, di modo che

*Quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde*
*Semivir: et tactis subito mollescat in undis* (219).

La fonte era situata presso Alicarnasso nella Caria. Vitruvio crede (220) di avere trovato l' origine di

(218) Il. LIX. v. 498. Conf. Heraclides Pontic. de Allegoria Homeri (inter Thom Gale Opusc. mythol. etc.) 457.—458.
(219) Ovid. Metam. l. 4. 385.—386.
(220) Architet. l. 2. c. 8.

questa invenzione. « Alcuni abitanti di Argo e di Tre-
« zene, dic'egli, vi si recarono e discacciarono i Carii
« ed i Lelegi, i quali si salvarono nelle montagne, ed
« incominciarono a molestare i Greci con delle scorre-
« rie. Uno degli abitanti, che aveva scoperto partico-
« lari qualità in quella fontana, eresse presso quella
« una fabbrica, nella quale coloro che volevano fare
« uso di quell' acqua trovavano tutti i comodi possi-
« bili. S' incontravano insieme colà e Barbari e Gre-
« ci, ed i primi si accostumarono ai dolci modi dei
« Greci, e si spogliarono a poco a poco della loro fe-
« rocia. » La favola è nota agli artisti: La narrazione
di Vitruvio potrebbe somministrar loro materia per
rappresentare il simbolo di una nazione divenuta co-
stumata ed umana, come incominciarono a divenirlo
i Russi sotto Pietro I. La favola d' Orfeo potrebbe ser-
vire anch' essa ad esprimere un simile soggetto: di-
penderebbe dal modo, in cui venisse trattato, il rendere
l' uno o l' altro simbolo più espressivo.

§. 117. Se quello che io dissi dell' allegoria in ge-
nerale non serve a persuadere abbastanza, quanto ella
sia necessaria alla pittura, potranno servire almeno
gli emblemi da me citati ad esempio a giustificare
l' asserzione: che la pittura si estende anche alle cose
che non cadono sotto i sensi.

§. 118. Le due più grandi opere di pittura allego-
rica che io ho citate nel mio scritto, cioè la Galleria
del Lussemburgo, e la cupola della biblioteca imperiale
di Vienna sono tali da dimostrare, come i maestri
che le eseguirono, sapessero felicemente e poeticamen-
te impiegarla.

§. 119. Rubens volle rappresentare Enrico IV.
sotto la figura di un vincitore umano, il quale an-
che nel punire empj ribelli e felloni assassini mostra
sentimenti di clemenza e di perdono. Ei diede al suo

eroe la persona di Giove, che ordina agli dei di punire e esterminare i vizj. Apollo e Minerva scoccano le loro frecce contro questi vizj, i quali rappresentati colle forme di mostri stramazzano accatastati a terra. Marte nel colmo della sua collera vuol tutto distruggere; ma Venere come simbolo dell' amore gli rattiene dolcemente il braccio. L' espressione della dea è talmente parlante, che pare udirla supplicare il dio della guerra e dirgli: Non infierire con crudele vendetta contro i vizj: essi sono già puniti.

§. 120. Il dipinto di Daniele Gran nella cupola della biblioteca è tutto un' allegoria riferentesi alla stessa biblioteca imperiale (221), e le sue figure sono come rami che partono tutti da un solo tronco. Esso è un poema eroico pittorico, il quale non incomincia dalle uova di Leda, ma bensì, nella guisa stessa che Omero fa scopo principale e quasi solo del suo canto l' ira di Achille; il pennello dell' artista tramanda all' eternità soltanto le cure dell' imperatore per le scienze. Le disposizioni per l' erezione della biblioteca furono dall' artista rappresentate nel modo seguente.

§. 121. Sua maestà imperiale è rappresentata sotto la figura di una donna seduta col capo magnificamente adorno, ed al cui petto pende attaccato ad una catena un cuore d' oro, simbolo del cuore benefico di quell' imperatore. Questa figura ordina col suo bastone del comando che s' imprenda la fabbrica. Sotto a lei siede un Genio, che tiene una squadra una tavolozza ed uno scalpello: un altro Genio si libra sopra lei nell' aria col gruppo delle tre Grazie che significano il buon gusto che domina nel complesso delle fabbrica. Accanto

(221) Repraesentatio Bibliothecae Caesareae, Viennae 1737. fol. obl.

alla figura principale siede la liberalità universale con una borsa piena in mano, e sotto a lei v' è un Genio colla tavola del Congiario romano, e dietro a lei la liberalità austriaca col manto ricamato a lodole (222). Alcuni Genij raccolgono gemme, oro e ricompense, che si spandono dal cornucopia per farne la distribuzione alle persone, che si rendettero meritevoli verso le arti e le scienze e particolarmente verso la biblioteca. L' obbedienza all' ordine dato personificata volge lo sguardo verso la persona, che diede l' ordine stesso, e tre puttini tengono il modello della fabbrica. Accanto a questa figura sta un vecchio, il quale sopra una tavola prende le misure della fabbrica, e sotto a lui un genio che tiene un pendolo, il quale indica la già disposta esecuzione; presso a questo vecchio siede l'invenzione colla figura d' Iside nella destra, ed un libro nella sinistra, per significare la natura e la scienza quali fonti dell' invenzione, le cui difficili soluzioni sono indicate sotto la figura di una sfinge.

§. 122. Il confronto di questo dipinto con quello della gran volta di Versailles del Le Moine, fatto da me nel mio scritto, non è diretto che a comparare i più recenti e grandi artisti de' nostri tempi in Francia ed in Germania. La gran galleria di questo stesso palazzo di Versailles dipinta da Carlo le Brun, è senza dubbio quanto si vede di più sublime dopo Rubens;

(222) L'Aquile, che stavan figurate nello scudo degli antichi margravii d' Austria, si convertirono coll' andare del tempo in lodole. V. Fugger, Specchio dell' onore T. 2. cap. 1. p. 152. Fuhrmann, Storia dell' Austria parte 1. pag. 25. e 200. Alcuni hanno sostenuto che questa insegna derivasse da una immaginaria legione di lodole dei Romani: questa favola è con buone ragioni smentita. Hergott. Monum. gentis Austr. t. 1. diss. 2.

e la Francia può vantarsi di possedere in questa galleria ed in quella del Lussemburgo le opere allegoriche più dotte di tutto il mondo.

§. 123. La galleria del Lebrun rappresenta la storia di Luigi XIV. dalla pace dei Pirenei fino a quella di Nimega in ventisette campi ossia quadri, nove grandi e diciotto piccoli. Quello in cui il re risolve la guerra contro l' Olanda contiene esso solo una ingegnosa e sublime applicazione di quasi tutta la mitologia, ed è stato inciso da Simoneau seniore. Esso è talmente ricco, che richiede una descrizione, la quale per un piccolo scritto come questo diverrebbe troppo lunga: si giudichi da un pajo di piccole composizioni di quei quadri che fosse capace d' immaginare e d' esprimere l' artista. Ei dipinse il celebre passaggio del Reno dei Francesi (223). Il suo eroe siede sopra un carro coi fulmini in mano, ed Ercole qual simbolo del coraggio eroico spinge il carro a traverso dei flutti agitati. La figura rappresentante la Spagna è trascinata dall' impeto delle onde: il dio del Reno è atterrito, e lascia cadere il suo remo. Le Vittorie accorrono a volo, e tengono degli scudi sui quali stanno scritti i nomi delle città conquistate dopo quel passaggio. L' Europa sta contemplando la scena penetrata di meraviglia.

§. 124. Un altro dipinto rappresenta la conclusione della pace. L' Olanda sebbene rattenuta per le vesti dall' aquila dell' impero corre incontro alla Pace, la quale discende dal cielo circondata dai genii degli scherzi e del piacere, i quali spandono fiori da tutte le parti. La Vanità incoronata di penne di pavone, cerca di tenere indietro la Spagna e la Germania dal seguirla

(223) Lepicié, Vies des prem. Peintres du Roi, t. 1. p 49.

colle loro città alleate: ma vedendo esse la spelonca in cui si fabbricavano le armi per la Francia e per l'Olanda, ed udendo la fama che le minaccia, elleno pure si risolvono a fare la pace. Il primo di questi due quadri è da paragonarsi per la sublimità alla celebre descrizione che fa Omero del viaggio di Nettuno sul mare e dei suoi cavalli immortali.

§. 125. Ad onta di simili grandi esempi non mancheranno nemici all'Allegoria nella pittura, come non ne mancarono nei tempi antichi all' allegoria di Omero. Vi sono persone di coscienza sì delicata, che non possono soffrire di vedere la verità posta a fianco della favola; la sola figura di un fiume introdotta in un così detto soggetto sacro basta per eccitare la loro collera. Il Poussin venne biasimato per avere personificato il Nilo nel suo ritrovamento di Mosè. (224) Un partito anche più forte si è elevato contro la chiarezza dell' allegoria; e su questo punto Le Brun ebbe ed ha tuttora giudici inflessibili. Ma chi è quegli, il quale ignora che il tempo ed i rapporti sogliono per lo più produrre chiarezza ed oscurità nel tempo stesso? Quando Fidia diede alla sua Venere una tartaruga per attributo (225), pochi forse vi furono che conoscessero lo scopo dell' artista, e quegli che pel primo diede a questa dea dei lacci, arrischiò molto. Col tempo questi attributi divennero noti, quanto lo era la figura stessa cui andavano uniti. Ma tutta l' Allegoria ha, come dice Platone, generalmente della poesia, qualche cosa di enigmatico,

(224) Questo medesimo soggetto, e veramente di mano del Poussin, esiste nella Galleria reale di Dresda. Si vede con qual vantaggio l' artista abbia tratto partito per la sua composizione della figura del fiume.

(225) Plutarch. Conjugal. Praecept. t. 6. p. 538. edit. Reisk.

e non è fatta per tutti (226). Se il timore di non essere intelligibile a quelli che contemplano un quadro come un tumulto di persone, dovesse determinare l' artista, ei si vedrebbe pure costretto a soffocare qualunque idea straordinaria ed astratta (227). Lo scopo del rinomato Federigo Barocci (228) nel dipingere nel suo martirio di S. Vitale una fanciulla con una ciliegia in mano, dietro la quale corre una gazza, fu certamente per molti un indovinello. La ciliegia indicava la stagione, in cui il santo morì.

§. 126. Tutti i luoghi spaziosi di una fabbrica pubblica, di un palazzo ec. debbono essere adorni di pitture allegoriche. Quello che è grande ha la sua propria proporzione. Una Elegia non è adattata a cantare i grandi avvenimenti del mondo. Ma ogni favola è ella una allegoria al suo posto? Ella ha anche meno diritto ad esserlo, che non ne avrebbe il Doge a rappresentare in Terra ferma il personaggio ch'esso rappresenta a Venezia. Se io non erro, la Galleria farnese non è da annoverarsi fra le opere allegoriche. Forse in questo luogo del mio scritto io feci torto ad Annibale Caracci, se la scelta del soggetto non dipendette da lui. È noto che il duca d' Orleans volle che Coypel dipingesse nella sua galleria la storia di Enea. (229)

§. 127. Il Nettuno di Rubens nella Galleria di Dresda (230) era stato dipinto in origine pel magnifico in-

(226) Plato. Alcibiad. t. 2. p. 457. l. 30.

(227) Baldinucci, Notiz. de' Profess. del disegno p. 118.

(228) Argenville, Abrégé de la Vie des Peintres, ha come pare male inteso la parola ciliegia; avendo veduto che doveva essere un segno di primavera, della ciliegia ne ha fatto una farfalla. Ei non parla punto del soggetto principale del quadro, ma parla soltanto della fanciulla.

(229) Lepicié, Vies des prem. Peintr. P. 2. p. 17.—18.

(230) Recueil d' Estamp. de la Gal. de Dresde, fol. 48.

gresso dell'infante D. Ferdinando di Spagna in Anversa, qual Governatore dei Paesi Bassi; e colà sopra un arco trionfale era un dipinto allegorico (231). Il dio del mare che ordina ai venti si stieno in pace servì all' artista per esprimere la felice navigazione e l' arrivo del principe a Genova dopo aver sofferto una burrasca. Ora però altro non può rappresentare quel dipinto se non il Nettuno descritto da Virgilio.

§. 128. Il Vasari ha giudicato secondo l' idea generalmente ricevuta pei dipinti da me citati, quando ha voluto trovare un' allegoria (232) nel conosciuto quadro di Raffaello nel Vaticano, chiamato la scuola d' Atene, in cui ha creduto vedere un confronto della filosofia e dell' astrologia colla teologia; mentre non è da cercarsi altr 1 esso, che quello che realmente vi si vede, cioè una rappresentazione dell' accademia di Atene (233)

§. 129. Nell' antichità all' incontro, ogni rappresentazione della storia d' una Divinità nel tempio a lei consacrato, era da riguardarsi come un dipinto allegorico, poichè tutta la mitologia era un composto di allegorie. « Gli Dei d' Omero ( dice uno scrittore antico ) sono sentimenti naturali delle differenti potenze dell' universo: ombre ed involucri di nobili pensieri (234) » Per

(231) Pompa et Introitus Ferdinandi Hisp. Inf. p. 15. Antv. 2641. fol.

(232) Vasari, Vite de' Pittori etc. P. 3. t. 1. p. 76.

(233) Chambray, Idée de la Peint. p. 107. 108. Bellori, Descriz. delle Immagini dipinte da Raffaello etc.

(234) Questa sentenza è ripetuta da Plutarco più volte per esempio *De audiendis poetis.* pag. 19-20. p. 73. edit. Wyttenbach. Qualcosa di simile dice Cicerone non solo degli Dei di Omero ma di tutti gli Dei in generale, de *atura Deorum* I. 14., ripetendo ciò che dissero i filosofi Zenone e Crisippo. E

niente altro interpretaronsi gli amori di Giove con Giunone dipinti sulla volta d' un tempio di questa dea a Samos. Sotto la figura di Giove era indicata l' aria, e sotto quella di Giunone la terra (235).

§. 130. Finalmente io debbo spiegarmi riguardo al quadro delle contraddizioni nelle inclinazioni degli Ateniesi dipinto da Parrasio. Noterò nello stesso un errore in cui incorsi nel mio scritto. In vece di questo pittore nello scritto io misi Aristide, il quale veniva chiamato generalmente il pittore dell' anima. Nella Epistola si concepì un idea molto leggiera e comoda di questo quadro: per renderlo più chiaro si divise in varj quadri. L' artista certamente non lo immaginò così: giacchè perfino uno scultore, Leocaride, fece una statua del popolo Ateniese, nella stessa guisa che esisteva un tempio che ne portava il titolo (236), ed i quadri il cui soggetto era il popolo d' Atene, sembra che fossero eseguiti nel modo stesso dell' opera di Parrasio. Non si è potuto peranco immaginare quale fosse verisimilmente quella composizione (237), e quando si volle tentarlo col mezzo dell' allegoria, ne è risultata una forma terribile, qual è quella che ci descrive il Tesoro (238). Il quadro di Parrasio rimarrà sempre una prova, che gli antichi erano molto più dotti di noi nell' allegoria (239).

§. 131. La mia spiegazione intorno all' allegoria in generale, comprende anche quello che io potrei dire

(235) Heraclid. Pontici, Allegor. Homeri, p. 443. et 462. inter Th. Gale Opusc. Mythol.

(236) Josephi Antiquit. l. 14. c. 8. p. 690. edit. Havercamp.

(237) Dati, Vite de' Pittori, p. 73.

(238) Thesaur. de argut. edit. c. 3. p. 84.

(239) Vedansi i Pensieri ec. §. 58. *Storia dell' arte* T. 9. Cap. 3. §. 26. nota.

dell'allegoria negli ornamenti; siccome però l'autore della Epistola ha manifestato su questa alcuni dubbj, così in questo punto voglio almeno toccarlo.

§. 132. In tutti gli ornamenti due sono le leggi principali da osservarsi: 1. che gli ornamenti convengano alla cosa ed al luogo: 2. che non sieno fatti a capriccio.

§. 133. La prima di queste leggi prescritta a tutti gli artisti in generale, e che esige da essi, che pongano insieme fra loro cose, le quali abbiano l'una coll'altra una relazione, vuole pure che esista una perfetta concordanza fra l'ornamento e la cosa ornata.

*Non ut placidis coeant immitia* (240).

§. 134. Non deve il profano essere unito al sacro, nè l'orribile al sublime: ed appunto per questo motivo si disapprovano le teste di montone nelle metope dell'ordine dorico nella Cappella del palazzo del Lussemburgo a Parigi. (241)

§. 135. La seconda legge esclude una certa libertà, ed impone agli architetti ed ai pittori d'ornati confini molto più ristretti che agli stessi pittori. Questi bisogna che talvolta perfino nei soggetti storici si uniformino alla moda: e sarebbero imprudenti se nelle loro figure volessero coll'immaginazione trasportarsi in Grecia. Ma fabbriche e monumenti pubblici, che debbono avere una lunga durata richiedono ornamenti, che abbraccino un periodo più lungo di quello del modo di vestire, cioè debbono essere tali da rimanere in pregio per molti secoli, ovvero saranno eseguiti secondo le

(240) Horat. ad Pis. v. 12.
(241) Blondel, Mais. de plaisance. t. 2. p. 26.

regole o secondo il gusto degli antichi; in caso contrario accaderà, che gli ornati diverranno antiquati e fuori di moda, prima che sia finita l' epoca in cui furono impiegati.

§. 136. La prima legge conduce l'artista all' allegoria: la seconda lo conduce alla imitazione dell' antico, e questo si riferisce principalmente agli ornamenti più piccoli.

§. 137. Più piccoli ornamenti chiamo quelli, che o non formano un tutto, o sono un aggiunta degli ornamenti maggiori. Conchiglie non ritrovansi presso gli antichi in nessun luogo, se non dove lo richiedeva la favola come vicino a Venere o agli dei marini, o dove lo richiedeva il luogo, come nel tempio di Nettuno. È anche opinione, che nel tempio di quella divinità si adoprassero lampade adorne di conchiglie (242). Elleno possono pure avere un significato in molti luoghi, come per esempio nei festoni del palazzo del consiglio d' Amsterdam (243).

§. 138. Le teste di montone e di bue servono tanto poco a giustificare l' uso delle conchiglie, come lo crede l' autore della Epistola, che all' incontro ne dimostrano sempre più chiaramente l' abuso. Queste teste spogliate della pelle non avevano soltanto un rapporto coi sacrifizj degli antichi, ma si crede pure (244) che

(242) Passeri, Lucernae fict. tab. 51.

(243) Quellinus, Maison de la Ville d' Amsterd. 1655. fol.

(244) Arnob. adv. gentes. l. 5. p. 157. ed. Lugd. 1651. 4. Anche una simile testa di bue sul rovescio d' una moneta di oro d' Atene, sul cui diritto vedesi una testa d' Ercole con una clava, allude alle sue imprese. Haym, Tesoro Britannico T. 1. pag. 182. e 183. Questa testa si congettura possa essere anche un simbolo o della forza, o della diligenza, o della

esse possedessero la virtù di resistere al fulmine, e Numa spacciò che a tale riguardo aveva ricevuto ordini espressi da Giove. Il capitello di una colonna corintia non può servire di esempio nè per l' uso delle conchiglie, nè per un ornamento sconveniente che coll' andare del tempo acquisti carattere di verità e di buon gusto. L' origine di questo capitello pare essere più naturale e ragionevole di quello che è detto da Vitruvio. Ma questa è una discussione che appartiene ad un' opera sull' architettura (245). Pockoke, il quale crede che l' ordine corintio non fosse molto conosciuto, quando Pericle eresse il tempio di Minerva, avrebbe dovuto ricordarsi, che i tempj di quella dea richiedevano le colonne doriche, come lo insegna Vitruvio (246).

§. 139. Si deve riguardo a questi ornamenti, come nell' architettura in generale. Questa acquista uno stile grandioso, quando il riparto dei membri principali degli ordini delle colonne è composto di poche parti; quando questi hanno una forte ed ardita prominenza ed un gran distacco. Si rammentino qui le colonne scannellate del tempio di Giove ad Agrigento, in una sola scannellatura delle quali poteva stare comodamente un uomo (247). Questi ornamenti non solo debbono essere pochi, ma debbono anche essere composti di poche parti, e queste parti debbono essere grandiose.

§. 140. La prima legge (per ritornare all' allegoria) dovrebbe essere suddivisa in molte regole subalterne.

pazienza; Hypnerotomachia Polyphili, fol 27. Venet. apud. Ald. 15. fol.

(245) Osservazioni sulla Architettura etc. Cap. I. §. 43.

(246) Vitruv. l. 1. c. 2.

(247) Diod. Sic. l. 13. c. 82. sui tempj di Girgenti §. 27.

L' osservanza però della natura delle cose e delle circostanze è sempre lo scopo, che si deve prefiggere l'artista; e per quello che riguarda gli esempj, sembra che sia più istruttivo il criticare, che non lo sia il dare precetti.

§. 141. Arione che cavalca un delfino, qual si vede dipinto in un soprapporta d'una opera moderna (248), sebbene non sia stato fatto con uno scopo, almeno a quanto pare, sarebbe secondo il suo significato usuale conveniente soltanto alle sale di un Delfino di Francia; ma in tutti quei luoghi; nei quali questo simbolo non dovesse dinotare amorevolezza, ajuto, o protezione, non avrebbe alcun significato. Nella città di Taranto all' incontro, questo simbolo, però senza lira, potrebbe anche al presente, servir d' ornamento a tutti i luoghi pubblici; poichè gli antichi Tarentini i quali riconoscevano Taras figlio di Nettuno come fondatore delle loro città, ne coniavano la figura a cavallo d' un delfino sulle loro monete.

142. Si è peccato contro la verità negli ornamenti di una fabbrica alla erezione della quale ha preso parte una intiera nazione; cioè al palazzo di Blenheim del duca di Marlborugh, nel quale sopra due porte giacciono immensi leoni di marmo, che fanno in pezzi un piccolo gallo (249); questa invenzione non è che un trivialissimo giuoco di parole.

§. 143. Si hanno, non può negarsi, uno o due esempj nell' antichità di pensieri simili, come la lionessa sul monumento dell' amata di Aristogitone, chiamata Leena, il quale le fu eretto in premio della costanza da lei dimostrata in mezzo ai tormenti, coi quali si voleva

(248) Blondel, Maisons de plaisance.
(249) Addisson's, Spectator, N. 59.

costringerla a palesare il nome dei congiurati contro il tiranno (250). Io non so se questo monumento potrebbe servire a giustificare i giuochi di parole usati negli ornamenti moderni. L'amata del martire della libertà ad Atene, era una persona di corrotti costumi, il cui nome non si volle porre sopra un pubblico monumento (251). Lo stesso dicasi delle lucertole e delle rane scolpite sopra un tempio, col qual mezzo i due architetti Sauro e Batraco cercarono di eternare il loro nome, che essi non osarono indicare più chiaramente (252). Quella lionessa, di cui qui sopra parlammo, non aveva lingua, e questo pensiero dava all'allegoria il carattere di verità. La lionessa, che fu posta sul sepolcro della famosa Laide (253), fu forse una copia di quella, e teneva nelle zampe d'avanti un becco, quale emblema de' suoi costumi. Del rimanente sul sepolcro delle persone valorose soleva generalmente porsi un leone (254).

§. 144. Non è, è vero, da pretendersi, che tutti gli ornamenti e simboli degli antichi, anche quelli figurati nei loro vasi ed utensili sieno allegorici. La spiegazione di molti di essi o riuscirebbe faticosissima o sarebbe fondata sopra semplici congetture. Io non mi arrischio a sostenere

(250) Pausania . 1. c. 23. §. 2. Plin. l. 34. c. 19. §. 12. Athen. l. 13. c. 7. Plutarch. de garrul. c. 8.

(251) Il martire della libertà in Atene è Aristogitone, il quale per comando d'Ipparco fu tormentato ed ucciso insieme alla sua amante Leena, il che è detto ne' qui citati passi degli autori antichi. Del rimanente la lionessa descritta non era sul sepolcro, ma fusa in bronzo, opera di Tisicrate, stava qual monumento d'onore all'ingresso del Castello di Atene. E.

(252) Plin. Hist. Nat. l. 36. c. 4. §. 14. Allegoria ec. §. 234.

(253) Pausan. l. 2. c. 2. §. 4.

(254) Pausan. l. 9. c. 40. §. 5.

che per esempio una lampada in forma di testa di bue (255) sia una perpetua ammonizione ad intraprendere utili lavori, come anche che il fuoco è eterno; neppure potrei io cercarvi un sacrifizio a Plutone ed a Proserpina (256). Ma il simbolo di un principe Trojano rapito da Giove e da lui preso per suo favorito, sul mantello d'un Trojano conteneva un grande e glorioso significato; e per conseguenza una vera allegoria, la quale nella Epistola non si è voluto riconoscere (257). Il significato degli uccelli che mangiano le uve, sembra così adattato sopra un'urna cineraria, come lo è il Bacco bambino che Mercurio porta a Leucotea, perchè lo allatti, sopra un gran vaso di marmo fatto da Salpione ateniese (258). Gli uccelli possono indicare il piacere che proverà il morto nei campi elisi, quel piacere di cui godere soleva durante la sua vita a norma della inclinazione dominante, giacchè si sa che gli uccelli erano il simbolo della vita (259). Si vuol pure trovare in una sfinge sopra una coppa (260) l'idea dell'artista di indicare le avventure di Edippo a Tebe, qual patria di Bacco, cui doveva essere dedicata la coppa. Ma la lucertola sopra un'altra coppa di Mentore può denotare il suo possessore, il quale forse chiamossi Sauros.

§. 145. Io credo che si abbia ragione di cercare allegoria nella maggior parte delle pitture degli antichi, se si riflette ch' essi perfino fabbricavano allegoricamente. Opera di questa natura era la galleria di Olim-

(255) Aldovrand. de quadrup. bisulc. p. 141.
(256) Bellori, Lucern. sepulcr. p. 1. fig. 17.
(257) §. 116.
(258) Spon, Miscell. sect. 2, Art. 1. p. 25.
(259) Beger. Thes. Palat. p. 100.
(260) Buonarroti, Osserv. sopra alcuni Medagl. Proem. p. 26 Roma 1698. 4.

pia consacrata alle sette arti liberali (261), nella quale, una poesia che vi si leggesse, era dall' Eco ripetuta sette volte. Un tempio di Mercurio, il quale in vece d' essere sostenuto da colonne lo era da Ermi quali ora si chiamano (262) scolpito sopra una moneta di Aureliano, può in qualche modo annoverarsi fra queste fabbriche. Nel frontone v' ha un cane, un gallo ed una lingua: figure la cui spiegazione è conosciuta.

§. 146. Più dotta era anche la costruttura del tempio della virtù e dell' onore intrapresa da Marcello. Siccome egli destinò a questo scopo il bottino da lui fatto in Sicilia, gli fu impedita l' esecuzione del suo divisamento dai pontefici, i quali aveva consultati, sotto il pretesto che un solo tempio non poteva contenere due divinità. Marcello per conseguenza fece fabbricare due tempj uno accanto all' altro (263), di modo che era forza passare pel tempio della Virtù per entrare nel tempio dell' Onore; all' oggetto di far conoscere con ciò, che il solo esercizio della virtù poteva condurre all' onore. Questo tempio era situato innanzi alla porta Capena (264). Mi viene ora alla mente un pensiero dello stesso genere. Gli antichi solevano fare delle statue di brutti Satiri (265), le quali internamente erano vuote: quando si aprivano si mostravano piccole figure di Grazie. Non volevasi con ciò insegnare, che non si deve giudicare dall' apparenza esteriore, e che quello che manca alla figura è compensato dall' intelletto?

§. 147. Io temo che alcune obbiezioni contenute nella Epistola contro la mia opera, ed alle quali volevo

(261) Plutarch. de garrulit. c. 1. Plin. l. 36. sect. 23.
(262) Tristan, Comment. hist. des Empr. t. 1. p. 632.
(263) Plutarch. Marcell. c. 28.
(264) Vulpii, Latium, t. 2. l. 2. c. 20. p. 175.
(265) Banier, Mythol. t. 2. l. 1. ch. 11. p. 181.

rispondere possano essere da me state passate sotto silenzio. Io mi ricordo ora dell' arte dei Greci di render neri gli occhi turchini. Dioscoride è l'unico autore (266), che ne abbia parlato. Anche nei tempi moderni si sono fatti dei tentativi di questo genere. Una certa contessa nella Slesia era una rinomata bellezza de' nostri tempi: tutti la trovavano perfetta, soltanto alcuni avrebbero desiderato, che i suoi occhi in vece d'essere turchini fossero neri. Ella venne a sapere il desiderio de'suoi adoratori, e pose in opera tutti i mezzi per correggere la natura, e vi riuscì: i suoi occhi divennero neri, ma ella accecò.

§. 148. Io non ho soddisfatto me stesso, e forse neppure l' autore della Epistola. Ma l' arte è inesauribile, e non si deve pretendere di scriver tutto. Io procurai di occuparmi in cose dilettevoli nei miei momenti di ozio; ed i discorsi tenuti col mio amico, il Sig. Federigo Oeser vero seguace di Aristide, che dipingeva l' anima e dipingeva per l' intelletto, me ne somministrarono in gran parte l' occasione. Il nome di questo rispettabile artista ed amico serva d' ornamento alla conclusione del mio scritto.

(266) Dioscor. de re medica, l. 5. c. 179.

# PICCOLI ARTICOLI
SOPRA
# OGGETTI DELL' ARTE
DEGLI ANTICHI

Questi piccoli Articoli che Winckelmann scrisse ne' primi anni della sua dimora a Roma dal 1756. al 1759. e che furono pubblicati per la prima volta nella Biblioteca delle Scienze amene e delle Arti liberali, sono come studj pei suoi più importanti lavori fatti posteriormente, nei quali egli ha intrecciata la maggior parte di queste idee che qui si hanno, quali erano state appena concepite. Quello che leggesi non ancora sviluppato e soltanto come in germe negli scritti sulla imitazione, si spiega qui animato dalla vista delle opere antiche; ed è notabile che Winckelmann con tutta l'erudizione da lui recata seco dalla Germania, ei seguì l'impulso naturale del suo senso dell' Arte, e nei primi tempi tutto si consacrò alla contemplazione dei capolavori dell' arte, per impossessarsi bene del loro carattere. Attenendosi a questo metodo ei riuscì in breve tempo ad introdurre lume ed ordine nel caos, che fino allora aveva regnato in questa scienza, di cui egli doveva divenire per così dire il fondatore; a determinare i varj generi di stili secondo i loro segni caratteristici, ed a concepire con sì gran giustezza l'idea della sua classica Storia delle arti antiche, che il suo edificio è per tutte le epoche delle arti stesse appoggiato sopra inconcussi fondamenti.

*Fernow.*

# AVVERTIMENTO

SUL MODO

# DI OSSERVARE LE OPERE

## DELL' ARTE

§. 1. Se tu vuoi pronunciare un giudizio sulle opere dell' arte incomincia dall' osservare quelle che per la diligenza e pel modo in cui sono eseguite vengono generalmente apprezzate, e poni attenta mente a ciò ch' è fatto con intendimento, poichè un' opera può mostrare molta diligenza senza talento, ed un' altra molto talento senza diligenza. Una figura eseguita con gran fatica sia da un pittore sia da uno scultore, e che fuori di questa non abbia altra qualità, è da paragonarsi ad un libro fatto anch' esso con gran fatica; giacchè come lo scrivere eruditamente non è la maggiore delle arti, così un quadro, che sia soltanto estremamente finito e leccato, non è prova che chi lo fece sia un grande artista. Il dipingere in un quadro tutte le più piccole ed insignificanti minuzie, è lo stesso che lo affastellare senza bisogno in uno scritto quantità di citazioni prese da libri che forse non furono mai letti; facendo tale riflessione più non ti faranno stupire nè le foglie d' alloro della Dafne del Bernini, nè la rete di una statua in Germania di Adam seniore di Parigi. Parimenti segnali, ne' quali altro non siavi che la diligenza dell' esecuzione, non bastano a conoscere o a distinguere le opere antiche dalle moderne.

§. 2. Osserva bene, se l'autore dell'opera che tu hai innanzi agli occhi, l'abbia egli stesso inventata o soltanto copiata; se egli conosceva la bellezza, scopo principale dell'arte, o se eseguì il lavoro secondo le forme a lui abituali, o finalmente se lavorò da uomo o da fanciullo che giuoca.

§. 3. Possono farsi libri e lavori d'arte senza molto pensare (così argomento da quello che è realmente); un pittore può benissimo così lavorando fare una madonna che possa vedersi, ed un professore può scrivere perfino una metafisica che piaccia a migliaja di scolari. La capacità però di pensare in un artista può palesarsi soltanto in soggetti spesso ripetuti o in sue proprie invenzioni, poichè come un solo tratto basta a cambiare la forma del volto, così l'espressione di un solo pensiero, che si indica colla posizione di un membro, può dare alla composizione una tutt'altra forma e mostrare il merito dell'artista. Platone nella scuola d'Atene di Raffaello move soltanto un dito, e dice abbastanza, e le figure di Zuccari dicono poco ad onta di tutti i loro contorti movimenti. Giacchè siccome egli è più difficile il mostrar molto con poco, che nol sia il mostrar poco con molto, ed il sano intelletto preferisce il fare con poco al fare con molto, così una sola ed unica figura può essere il teatro di tutta la maestria di un artista. Ma non meno duro precetto sarebbe per la maggior parte degli artisti quello di rappresentare un avvenimento con una sola o con due figure, ed in grande, che non lo sarebbe quello, che si desse ad uno scrittore, di comporre per saggio uno scritto brevissimo di sua propria creazione; poichè così potrebbe mostrarsi l'imperizia tanto dell'artista quanto dello scrittore, imperizia che nel molto si nasconde. Egli è per questo che quasi tutti i giovani artisti principianti ed abbandonati a loro medesimi amano più di rappresentare un sog-

getto con una quantità di figure ammonticchiate, che fare una figura sola compiutamente eseguita. Siccome ora il poco costituisce più o meno la differenza fra gli artisti, ed il poco non apparente è soggetto di creature pensanti e sensibili; il molto ed apparente all'incontro occupa sensi torpidi ed un intelletto ottuso; così l'artista, il quale si contenta di piacere ai saggi, potrà comparir grande nel singolo, e fecondo e pensante nel ripetuto e conosciuto. Io parlo qui per bocca degli antichi. Le opere loro lo insegnano, e come essi si scriverebbe e si lavorerebbe, se gli scritti ed i lavori loro si osservassero e si studiassero.

§. 4. L'alterezza nel volto di Apollo si palesa principalmente nel mento e nel labbro inferiore; la collera nelle alette del naso ed il disprezzo nell' apertura della bocca. Sulle altre parti di quella testa divina albergano le grazie, e la bellezza ad onta di quel sentimento rimane schietta e pura, come il sole di cui egli è simbolo. Nel Laocoonte in mezzo al dolore tu vedi lo sdegno (come si prova per patimenti non meritati) nell' increspamento del naso, e la commiserazione paterna quasi nuotare nella pupilla dell' occhio come in fosco vapore. Queste bellezze in un solo tratto sono come un quadro in una sola parola in Omero; e quegli solo che le conosce può trovarle. Tienti per certo che lo scopo tanto degli artisti quanto dei filosofi antichi era quello di esprimere molto con poco. Quindi l' intelletto degli antichi esce profondamente scolpito nelle loro opere: i moderni fanno come i mercanti caduti in bassa fortuna, i quali fanno mostra di tutta la loro mercanzia. Omero ci esprime qualcosa di più sublime, quando egli ci fa vedere gli dei alzarsi da' loro seggi al comparire di Apollo, di quello che non ci esprime Callimaco con tutto il suo canto pieno di erudizione. Se una prevenzione è utile

lo è certamente la persuasione di quello ch' io dico. Appressati con questa alle opere degli antichi nella speranza di trovarvi molto, ed allora tu cercherai molto. Ma tu devi considerarle con grande studio: poichè altrimenti il molto nel poco, e la tranquilla semplicità non ti istruiranno, come non t' istruirebbe una troppo frettolosa lettura del semplice e grande Senofonte.

§. 5. Incontro al pensare proprio io pongo il copiare non l' imitare: per il primo io intendo il seguire servilmente; per mezzo del secondo, la cosa imitata ove sia fatta con intendimento prende quasi un'altra natura, e diviene originale. Domenichino, il pittore dell'amabilità, si scelse a modelli le teste del così detto Alessandro a Firenze e della Niobe a Roma: è facile il riconoscerle nelle sue figure (Alessandro nel S. Giovanni a S. Andrea della Valle a Roma, e la Niobe nel quadro del Tesoro in S. Gennaro a Napoli), ma esse non sono le medesime. Sopra pietre e monete antiche si trovano molte figure dei dipinti del Poussin. Salomone, nel suo giudizio, è il Giove delle monete macedoni: ma nei dipinti del Poussin sono come un albero traspiantato, il quale cresce diverso da quello che sarebbe cresciuto nel suolo nativo.

§. 6. Il copiare senza pensare, è il prendere una Madonna dal Maratta, un S. Giuseppe dal Barocci ed altre figure da altri e comporne un tutto nel modo in cui sono fatti una quantità di quadri d' altare a Roma. Un pittore di questa sorte era il rinomato pittore Masucci morto non ha guari a Roma. Il copiare chiamo io anche il lavorare secondo un certo formulario senza sapere che non si pensa. Pittori di questo genere fu quegli che fece per un principe le nozze di Psiche; forse egli non aveva veduto che quella di Raffaello alla Farnesina; la sua poteva prendersi anche per una

regina Saba. La maggior parte delle nuove statue grandi a S. Pietro di Roma sono di questa specie: gran pezzi di marmo che non lavorati costarono ognuno cinque cento scudi. Chi ne vede una le ha viste tutte.

§. 7. Seconda mira che deve aversi nel considerare le opere dell'arte è la bellezza. Il più sublime soggetto che possa trattare l'arte per l'uomo che pensa, è l'uomo, ovvero soltanto la sua superficie esterna, e questa è per l'artista non meno difficile ad investigarsi che non lo sia l'interno per il filosofo; e la cosa la più difficile è quella che non sembra esserlo, cioè la bellezza, giacchè propriamente parlando ella non è soggetta nè a numero nè a misura. Appunto per questo l'intelligenza della proporzione del tutto, la cognizione delle ossa e dei muscoli non è così difficile, ed è più comune della cognizione del bello, e quand' anche il bello potesse venire determinato con una definizione generale, il che sarebbe desiderabile, quella cognizione punto non gioverebbe a colui, al quale il cielo avesse negato il sentimento. Il bello sta nella varietà e nella semplicità; questa è la pietra filosofale di cui gli artisti debbono andare in traccia, ma che a pochi è dato il trovare. Queste poche parole quegli solo le intende, che da se medesimo si è formata questa definizione. La linea che descrive il bello è ellittica, ed in questa linea è contenuta la semplicità ed un perpetuo cambiamento, giacchè ella non può essere circolare e cambia ad ogni punto la sua direzione. Questo è facile a dirsi e difficile ad impararsi: quale sia la linea più o meno ellittica che formi le diverse parti della bellezza, l'algebra non può determinarlo; ma gli antichi la conoscevano, e noi la ritroviamo nelle loro opere dall'uomo fino ai vasi. Nella guisa stessa che non v'ha nulla di circolare nell'uomo così non trovasi mai un semicircolo neppure nel profilo di un vaso antico.

§. 8. Se si volesse da me ch' io determinassi e stabilissi delle idee sensibili del bello, cosa che è difficilissima, in mancanza di opere antiche complete o dei loro gessi io non avrei alcuna difficoltà di prenderle da parti isolate degli uomini più belli de' luoghi ne' quali scrivessi. Siccome questo ora io non posso farlo nel tedesco, se io volessi insegnare, dovrei contentarmi di indicare la bellezza in via negativa; ma per mancanza di tempo dovrei limitarmi al solo volto.

§. 9. La forma della vera bellezza è composta di parti non interrotte; a questo principio è appoggiato il profilo delle antiche teste giovanili, il quale non è nè un composto di linee misurate, nè d' immaginazione; ma esiste di rado in natura, e pare anche si trovi più difficilmente in un clima duro che sotto un cielo felice. Esso è composto di una linea dolcemente inclinata dalla fronte fino al naso. Questa linea è talmente propria alla bellezza, che un volto, il quale veduto di faccia appare bello, veduto di fianco perde molto, è più a misura che il suo profilo si scosta da quella linea dolce. Bernini il corruttore dell' arte non volle conoscere questa linea nel fare la sua gran Flora, poichè non trovolla nella natura comune, la quale gli servì sola di modello; e la sua scuola segue il di lui metodo. Conseguenza è pure di questo principio, che nè il mento nè le guancie, stando alle forme prescritte per la vera bellezza, non devono essere interrotte da cavità; non può dunque neppure la Venere dei Medici, la quale ha il mento così interrotto essere una bellezza sublime, ed io sono d' avviso che le sue forme sieno tratte da quelle di una donna generalmente riconosciuta per bella, come dee dirsi di due altre Veneri nel giardino dietro al palazzo Farnese, le teste delle quali sono indubitatamente ritratti.

§. 10. La forma della vera bellezza ha le parti rialzate non ottuse, e le parti rotonde non tronche. L'osso cigliare è magistralmente elevato ed il mento totalmente arrotondato. Per questo i migliori artisti dell'antichità tennero pronunciatamente tagliata quella parte dell' occhio su cui stanno le ciglia, e nell' epoca in cui le arti degli antichi incominciarono a decadere e nella corruttela de' tempi nostri questa parte è arrotondata e mozza, ed il mento in generale dà nel piccolo. Dall' osso cigliare tenuto mozzo, può fra le altre cose argomentarsi che il famoso Antinoo (così detto a torto) del Belvedere a Roma non può essere dei tempi più belli dell'arte, più che non possa esserlo la Venere. Questo è detto in generale dell' essenziale della bellezza del volto, la quale consiste nella forma: i tratti e le attrattive che la rialzano, sono le grazie delle quali deve trattarsi in particolare. Ma io osservo, che oltrepasso il limite che mi sono proposto, e che mi prescrivono la brevità del tempo e le mie occupazioni: non è mia intenzione lo scrivere un sistema della bellezza, quand' anche lo potessi.

§. 11. Una figura d' uomo ha la sua bellezza come l' ha quella d' un giovine, ma siccome la semplicità variata in tutte le cose è più difficile che la varietà per se stessa, così appunto per questo il disegnare grandiosamente una bella figura giovanile (intendo nel maggiore possibile grado di perfezione) è la cosa più difficile. La persuasione in tutti gli uomini viene soltanto dalla testa. Prendete il volto della più bella figura di un quadro dei tempi moderni, voi conoscerete sempre una figura che è più bella, così giudico io dalle pitture che ho veduto a Roma ed a Firenze che sono le più belle.

§. 12. Se vi fu artista dotato di bellezza personale, di sentimento pel bello, di spirito e cognizione dell' antico,

questi fu certamente Raffaello: eppure le sue bellezze sono al di sotto del più bello della natura. Io conosco persone che sono più belle della sua impareggiabile madonna nel palazzo Pitti a Firenze, e dell' Alcibiade della Scuola d' Atene. La madonna del Correggio non è un' idea sublime, e neppur quella di Carlo Maratta nella Galleria di Dresda, senza pregiudizio delle bellezze originarie della notte del primo; la famosa Venere di Tiziano nella Tribuna di Firenze è presa dalla natura comune. Le teste delle piccole figure dell' Albano paiono belle, ma per andare dal piccolo al grande, egli è come se dopo avere imparato la nautica sui libri, si volesse intraprendere una navigazione sull' Oceano. Poussin che studiò l' antico più de' suoi predecessori si conobbe, e non si arrischiò mai al grande.

§. 13. Ma i Greci pare che facessero le bellezze, come i pentolaj fanno una pentola; poichè quasi tutte le monete delle loro Repubbliche hanno teste che sono di forma più perfetta di quanto noi conosciamo nella natura, e questa bellezza sta nella linea che forma il profilo. Non sembrerà egli facile il trovare l' andamento di questa linea? — Ed in tutti i libri che trattano di numismatica se n' è deviato. Raffaello, il quale dolevasi di non trovare nella natura una bellezza sufficiente per servirgli a fare la sua Galatea, non avrebb' egli potuto prenderne le forme dalle migliori monete di Siracusa, giacchè le più belle statue, eccettuato il Laocoonte, al suo tempo non eransi ancora scoperte? Più là di queste monete non può andare l' immaginazione dell' uomo, e qui non posso andar più avanti neppure io. Io debbo augurare al lettore di vedere la testa del bel Genio della Villa Borghese, la Niobe colle sue figlie, modelli della più sublime bellezza. Per chi non è in Roma potranno servire ad istruzione i gessi o le pietre incise. Due teste giovanili delle più belle sono la Minerva di Aspa-

sio, ora a Vienna, ed un Ercole giovine nel Museo Stoschiano a Firenze. Chi non imparò a conoscere le opere migliori dell' antichità non s'immagini di sapere che cosa sia veramente bello. Le nostre idee, ove ci manchi questa cognizione, saranno sempre isolate e formate secondo la nostra particolare inclinazione. Fra le bellezze degli artisti moderni io non posso citar nulla di perfetto fuori della danzatrice greca del sig. Mengs, di grandezza naturale, mezza figura, dipinta a pastello sul legno pel marchese Croimare di Parigi.

§. 14. Che la cognizione della vera bellezza possa servire di regola nel giudicare le opere dell' arte lo dimostrano le pietre incise moderne copiate con diligenza dalle antiche. Natter si arrischiò a copiare in grandezza eguale ed anche in piccolo la sopra mentovata testa di Minerva, e ciò non ostante ei non arrivò alla bellezza della forma dell'originale. Il naso è di un capello troppo grosso, il mento troppo piatto, e la bocca cattiva: e lo stesso accade delle imitazioni di questo genere. Se non riescono i maestri, che dovrà egli aspettarsi dagli scolari, e che si potrebbe sperare da bellezze immaginateci da noi stessi? Io non pretendo dire che sia impossibile perfino la semplice imitazione delle teste antiche; ma non per tutto vi saranno artisti che ne sieno capaci. L' opera di Natter sulle pietre incise (1) non denota molta cognizione dell' arte antica, anche nel solo genere da lui esercitato, come lo mostreremo più avanti.

(1) L' opera di Natter qui citata ha per titolo: Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne, et expliquée en diverses planches, à Londres 1754. kl. fol. F.

§. 15. La persuasione della difficoltà di giungere alla bellezza degli antichi è quindi una fra le cause principali della rarezza delle monete greche dei migliori tempi falsificate: una moneta falsa che volesse spacciarsi, come coniata nelle repubbliche greche, sarebbe tosto scoperta, confrontandola con una vera. Colle monete imperiali l'inganno è stato più facile. I punzoni del celebre Padovano per coniare le monete antiche esistono nel museo Barberini a Roma, e quelli del Francese Michel, che esercitò questa professione a Firenze, si conservano nel museo Stoschiano.

§. 16. Per quello che in terzo luogo riguarda l'esecuzione di un'opera d'arte in proprio senso, è in essa lodevole la diligenza, ma l'intendimento è da apprezzarsi di più. La mano del maestro si conosce, come nello stile dello scrivere, dalla chiarezza e dalla forza con cui sono espressi i pensieri, così nel lavoro dell'artista dalla franchezza e sicurezza della mano. Nella Trasfigurazione di Raffaello, si vedono i sicuri e liberi tratti del sommo artista nelle figure di Cristo, di S. Pietro e degli Apostoli alla dritta, e la difficile e faticosa esecuzione di Giulio Romano in una figura alla sinistra. Non farti mai le meraviglie nè per la lucida e morbida carnagione nel marmo, nè per l'unitezza e la lucidità della superficie in un dipinto. La carnagione nel marmo altro non è che fatica dell' operaio che costagli sudore, ed il leccato nel dipinto non è che l'effetto di poca riflessione. L' Apollo del Bernini è liscio quanto quello del Belvedere, ed una Madonna del Trevisano è dipinta con molto più finitezza di quella del Correggio. Per quello che risguarda la forza del braccio e la diligenza nell'arte gli antichi non sono punto superiori a noi. Anche il porfido si lavora in oggi colla stessa perfezione con cui lo lavoravano gli antichi, il che alcuni autori ignoranti hanno voluto negare, e fra gli altri ultimamente Claren-

ças in un libro, la cui traduzione non fa grande onore ai Tedeschi.

§. 17. La liscezza delle figure nelle pietre incise profondamente non è il segreto, che il Maffei ha preteso scoprire e comunicare al pubblico (2), nè serv' ella a distin-

(2) Maffei, Verona illuttrat. P. 3. c. 7. p. 269. Il passo del Maffei è il seguente.

« Nelle pietre incavate, oltre al disegno ed alle cose rap-
« presentate, ed oltre al colore e qualità della pietra stessa,
« c' è un giudizio certo per distinguere il moderno dall' an-
« tico. Gran segreto ne vien fatto da qualche antiquario che
« lo sà; ma noi crediamo all' incontro esser bene di far pub-
« blico quanto è possibile, tutto ciò, che può servire a
« deludere l' impostura e la frode. Siccome adunque le pie-
« tre dure non si possono lavorare che con la ruota, e la
« ruota non ripulisce; e siccome convien dire, che in ciò
« maniera avesser gli antichi, rimasa incognita a' nostri, co-
« sì i moderni lavori non hanno mai il campo lucido e netto,
« come quei de' Romani e de' Greci: talche occhio pratico,
« benchè lustro vedesse il fondo e le facce, dal non esser
« però perfettamente lisce, e uguali, e vibranti, conoscerà
« con sicurezza, che il pezzo non è antico.

Winckelmann nel confutare il Maffei, come qui fa, non poteva aver ragione che per metà. Cioè, quand' anche artisti moderni sappiano levigare il fondo incavato delle loro incisioni bene quanto gli antichi, e non venga da ciò necessariamente la conseguenza, che ogni pietra che ha questa perfezione sia antica; pure il contrario può ammettersi qual regola presso che sicura; cioè che quelle pietre, che nel fondo dell' incavo non hanno nessuna o poca pulitura, per questa ragione appunto non sono da reputarsi antiche. Questo perfetto pulire, non è conosciuto ne' tempi moderni che dai migliori artisti; gli antichi lo conoscevano tutti, e per loro non era un segreto. Ciò rilevasi dal vedersi pietre lavorate da artisti mediocrissimi goffe e senza idea di disegno, ma che nonostante sono di una perfetta pulitura (V. Natter, Méthode antique etc. p. 9.) Allo stesso passo sembra che Natter abbia

guere il lavoro d' un artista antico da quello d' un moderno. I moderni hanno portato la liscezza allo stesso grado cui l' avevano portata gli antichi; questa liscezza di lavoro non è nulla più che non sia la pelle liscia in un volto, la quale non basta a render bello.

§. 18. Io non intendo con ciò di biasimare la liscezza di una statua, poichè questa contribuisce molto alla sua bellezza (3), sebbene io vegga che gli antichi possedettero il segreto di finire una statua col solo scalpello, come si osserva nel Laocoonte. Anche in un dipinto, la finezza del pennello è di gran pregio; ma questa non deve confondersi colla fusione delle tinte, poichè una superficie che rassomigli ad una corteccia d' albero in una statua dispiacerebbe quanto una pittura fatta con un pennello di setole, e questa statua e questo dipinto farebbero brutto effetto sì da lontano che da vicino Si deve comporre con fuoco, ed eseguire con flemma. L' opinione da me manifestata si riferisce a quelle opere il cui maggior merito sta solamente nella diligenza, quali sono quelle che escono dalla scuola del Bernini, e quelle di Denner, Seybold ed altri simili pittori.

indovinato il vero modo, in cui gli antichi riuscivano a pulir così bene: cioè che essi pulivano cogli stessi ferri co' quali avevano scolpito; poichè questi soli possono penetrare negli incavi più minuti: *Il est remaquable que cet ouvrage si imparfait est pourtant très bien poli; et qu'il semble que l' on se soit servi du même outil pour la gravure et pour le poliment.* Natter riconosce egualmente essere la perfetta politura uno dai vantaggi delle pietre antiche pref. p. 13.; non già perchè gli artisti moderni non possono con facilità riuscire a far lo stesso, ma perchè non lo vollero reputandola cosa inutile. L.

(3) In quanto cioè la bellezza si richiede per piacere al senso della vista, la quale si rallegra all' aspetto di un lavoro così perfetto della superficie. F.

§. 19. Lettore! questo avvertimento è necessario; giacchè siccome la maggior parte degli uomini non guardano che la corteccia delle cose, così l' amabile ed il brillante alletta alla prima il nostro sguardo, ed il solo stare in guardia contro gli errori, nei quali si può cadere, è già il primo passo per divenire buon conoscitore.

§ 20. In alcuni anni di dimora da me fatta in Italia, ebbi quasi tutti i giorni occasione di vedere come giovani viaggiatori sieno, generalmente parlando, condotti da guide ignoranti, e con quanto poco frutto veggano i capolavori dell' arte. Io mi propongo di scrivere una circostanziata istruzione sopra un oggetto che tanto interessa.

# DELLA GRAZIA
# NEI MONUMENTI
## DELL' ARTE

# DELLA GRAZIA

# NEI MONUMENTI

## DELL' ARTE

§. 1 La grazia è il piacevole intellettuale. Questa è un' idea molto estesa, perchè è riferibile a tutte le azioni. La grazia è un dono del cielo, ma non come la bellezza, poichè il cielo ne dà soltanto l'indizio e la disposizione. Ella si forma mediante l'educazione e la riflessione, e può divenire una seconda natura. Essa è lontana dallo sforzo e dal frizzo ricercato, ma vi vuole attenzione e diligenza per innalzare la natura al giusto grado di leggierezza in tutte quelle azioni, nelle quali essa deve mostrarsi secondo il talento di ognuno. Ella agisce soltanto nella semplicità e nella quiete dell'anima, il troppo fuoco e le passioni esagerate l' offuscano. Tutto quello che l' uomo fa, diviene pel suo mezzo grato e piacevole, ed in un bel corpo ella agisce con sommo potere. Senofonte ne aveva ricevuto il dono; ma Tucidide non cercolla. In essa consisteva il pregio d' Apelle e di Coreggio ne' tempi moderni, e Michelangelo non l' ottenne: ma la grazia si è diffusa su tutte le opere antiche, e facile è il riconoscerla anche nelle mediocri.

§. 2. Il conoscere ed il giudicare della grazia nell' uomo vivente e nella imitazione di lui fatta col mezzo di statue e di dipinti sembra andare soggetto a variazioni, perchè a molti nella imitazione non dispiace quello che loro nella vita dispiacerebbe. Questa differenza di senti-

mento e d'impressione nasce o dalla proprietà della imitazione in generale, la quale tocca in proporzione che è più estranea alla cosa imitata; o anche più dal non essere esercitati i sensi, e dalla mancanza di assidua considerazione e di ragionato confronto delle opere dell' arte. Poichè quello che a motivo dello sviluppo dell' intelletto e dei vantaggi della educazione piace nelle opere dei moderni, molte volte acquistata che si sia la vera cognizione delle bellezze dell' antichità, diverrà rivoltante. Il senso generale della vera grazia non sarebbe dunque naturale; siccome però ella può conseguirsi, e forma una parte del vero gusto, così come quella deve anche questo insegnarsi; checchè ne dica l' autore delle lettere sugli Inglesi: giacchè la bellezza stessa deve essere insegnata, sebbene non ne sia stata data peranco una chiara definizione.

§. 3. Nella istruzione relativamente alle opere dell' arte la grazia è quello che v' ha di più intellettuale, e somministra la prova la più chiara della superiorità che hanno le opere antiche sulle moderne: da questa deve incominciare l' insegnamento, finchè giungere si possa alla sublime bellezza astratta.

§. 4. La grazia nelle opere dell' arte si riferisce soltanto alla figura umana, e non ista soltanto nell'essenziale, nell' atteggiamento cioè e nei gesti, ma anche nell' accidentale, cioè negli ornamenti e nelle vesti. La sua proprietà è la vera relazione delle persone agenti coll'azione: giacchè essa è come l' acqua, la quale tanto è migliore quanto ha meno gusto; qualunque eterogeneità è di pregiudizio tanto alla grazia quanto alla bellezza. Si osservi che qui si parla del sublime o dell'eroico e tragico dell' arte e non del suo comico.

§. 5. La positura e gli atteggiamenti in tutte le figure antiche, sono quelli d'un uomo che risveglia e può esigere rispetto, e si presenta al cospetto d' uomini

saggi. Il loro movimento ha in se il necessario fondo di azione, come mediante un sangue sottile e fluido, ed uno spirito morigerato suole accadere: l' azione delle baccanti, quale si vede nelle pietre incise, è la sola che convenga alla loro natura, cioè violenta. Quello che si dice delle figure in piedi è pure da dirsi delle giacenti.

§. 6. Nello stato di quiete in cui la figura si sostiene sopra una sola gamba, e l' altra è inattiva, questa non istà indietro se non quanto è necessario per porre la figura fuori della linea perpendicolare; e nei Fauni si è posto mente anche alla loro rozza natura nella direzione di questa gamba, la quale pure come per non curanza è situata alquanto in dentro. Agli artisti moderni una positura quieta sembra insignificante e senza spirito; per questo essi mandano la gamba inattiva più in fuori, e per fare una positura ideale pongono una parte del corpo fuori della gamba che sostiene, e tolgono di nuovo la parte superiore del corpo dallo stato di quiete, e fanno volgere la testa come quella di persona che vede all' improvviso un lampo. Quelli, nei quali, per non avere avuto occasione di vedere l'antico, ciò non fosse chiaro, non hanno che ad immaginarsi o il cavaliere d' una commedia o un *petit maître* francese. Dove lo spazio non permettesse una simile posizione delle gambe, per non lasciare oziosa la gamba che non porta, si pone sopra qualche cosa di rialzato, come la figura di un uomo, il quale per parlare con alcuno volesse por sempre una gamba sopra una seggiola, o per stare fermo si mettesse sotto il piede una pietra. Erano gli antichi talmente attenti alla più scrupolosa decenza, che non si veggono facilmente figure in piedi con una gamba sopra l'altra eccettuato un Bacco di marmo, ed un Paride o Nireo in pietre incise in segno di effeminatezza (1).

(1) Storia dell' arte lib. 5. c. 3. § 10.

§. 7. Nel contegno delle figure antiche, non si vede il piacere manifestarsi col riso, ma esso mostra soltanto la serenità della contentezza interna. Sul volto di una Baccante non appare che l' aurora della voluttà. Nella tristezza e nello sdegno, sono quelle figure una immagine del mare, il cui fondo è tranquillo, quando la superficie incomincia ad agitarsi. Anche nel dolore il più intenso Niobe appare una eroina che non vuol cedere a Latona. Poichè l' anima può essere posta in una situazione, nella quale stordita da un dolore superiore alle sue forze si avvicina alle insensibilità. Gli artisti come i poeti dell'antichità hanno mostrato i loro personaggi fuori di quell' azione, che doveva eccitare orrore o lamento anche all' oggetto di rappresentare la dignità dell' uomo nella fermezza dell' animo.

§. 8. I moderni che non conoscono l' antico, o non sono arrivati a vedere la grazia nella natura, hanno rappresentato la natura non solo quale essi l'hanno sentita, ma anche quale non l' hanno sentita. Lo scultore francese Pigalle per esprimere la tenerezza in una Venere seduta (statua di marmo esistente a Postdam) l'ha rappresentata in una posizione che direbbesi che l' acqua le viene alla bocca nel volere avidamente respirar l' aria; mentra ella dovrebbe sembrare languire di desiderio. Crederebbesi egli che un simile scultore fu mantenuto alcuni anni a Roma al solo oggetto di formarsi sull' imitazione dell' antico! Una carità del Bernini sopra uno dei sepolcri de'papi in S. Pietro di Roma deve guardare con occhio amorevole e materno i i suoi figli, ma nel suo volto si veggono molte cose che si contraddicono. L' amorevolezza vi è espressa con un riso sforzato e satirico, e ciò fece il Bernini per potergli dare la sua grazia favorita, cioè le fossette nelle guancie. Nel rappresentare il dolore ei va fino allo svellersi i capelli, cosa che vedesi anche in molti quadri celebri, che furono incisi.

§. 9. Il movimento delle mani, accompagnato dagli atteggiamenti, la posizione principalmente delle quali nelle statue antiche è quella di persone che credono non esser vedute da nessuno: e sebbene poche sieno le mani antiche conservatesi, pure dalla direzione del braccio si vede, che il movimento della mano era naturale. Quelli che hanno ristaurate le mani o mancanti o rotte, diedero loro, come alle opere proprie, quella positura in cui le porrebbe innanzi allo specchio una persona, la quale volesse dare agio a quelli che assistono alla sua tavoletta di ammirare una mano, ch' ella pretende avere bellissima. Riguardo all'espressione le mani sono generalmente sforzate, come quelle d' un predicatore principiante. Se una figura si tiene la veste le sue mani pajono ragni. Una Nemesi, la quale nelle pietre incise antiche si tiene d' ordinario il peplo dolcemente sollevato dal petto, nelle figure moderne non potrebbe farlo, che tenendo leziosamente distese le tre ultime dita.

§. 10. La grazia nell' accidentale delle figure antiche, nell'acconciamento cioè e nelle vesti, consiste come nella figura stessa, in ciò che più s' approssima alla natura. Nelle opere della più remota antichità la caduta delle pieghe al di sotto della cintura è quasi perpendicolare, come accade in una stoffa leggierissima. Col perfezionarsi dell' arte si andò in cerca della varietà: ma le vesti furono sempre leggiere, e le pieghe non si ammonticchiarono nè si sparsero qua e là, ma si riunirono in masse intiere. A questo posero principalmente attenzione gli antichi, come noi lo veggiamo tuttora nella bella Flora (non la Farnese) in Campidoglio dei tempi d' Adriano. Nelle Baccanti e nelle figure danzanti le vesti erano più disperse e svolazzanti, anche nelle statue, come una che se ne vede nel palazzo Riccardi a Firenze; ma la decenza era sempre

osservata, e la capacità della materia non fu mai esagerata. Gli dei e gli eroi sono rappresentati in piedi come ne' luoghi sacri, ove alberga la quiete, e non quai giuoco del vento sulle bandiere: vesti svolazzanti e quasi aeree trovansi principalmente nelle pietre incise in una Atalanta, per cui la persona e la materia ne permettevano l' impiego.

§. 11. La grazia si estende al vestimento, perchè essa colle sue sorelle ab antiquo era vestita; e la grazia nel vestito si forma quasi da se stessa nella nostra mente, se noi ci immaginiamo in qual mode le Grazie potessero andare vestite. Non si desidererebbe di vederle in abiti di gala, ma bensì come una bellezza, che si amò, in leggiero vestimento, ed un momento dopo il suo alzarsi dal letto.

§. 12. Nelle opere moderne dell' arte dopo i tempi di Raffaello e de' suoi migliori scolari sembra non si sia pensato, che la grazia potesse entrare anche nel vestito, perchè in vece delle vesti leggiere si sono scelte le pesanti, che possono riguardarsi come un manto che copre l' incapacità di fare il bello: poichè le pieghe grandi dispensano l' artista dall' indicare, come procuravano di fare gli antichi, le forme del corpo sotto le vesti, e ben sovente una figura sembra fatta unicamente per portare. Bernini e Pietro da Cortona si sono fatti esempio ai loro successori nell' ampiezza e peso delle vesti. Noi ci vestiamo di stoffe leggiere, ma le nostre figure non godono lo stesso vantaggio.

§. 13. Se si dovesse parlare della grazia istoricamente dall' epoca del risorgimento dell' arte, vi sarebbe molto da dir contro. Nella scultura, l' imitazione di un solo grand' uomo, di Michelangelo, ha fatto deviare gli artisti dall' antico e dalla cognizione della grazia. Il suo sublime ingegno, e la sua grande scienza non volle limitarsi alla imitazione degli antichi, e la sua immaginazione era troppo fervida per concepire senti-

menti teneri ed una grazia amabile. Le sue poesie tanto stampate quanto inedite sono ripiene di osservazioni di sublime bellezza, ma questa bellezza egli non l' ha espressa ne'suoi versi, come non l' ha rappresentata nelle sue opere. Poichè siccome egli non cercava se non il difficile ed il meraviglioso nell' arte, così posponeva a questo il piacevole, perchè questo sta più nel sentimento, che nella scienza, e per far mostra sempre di scienza ei divenne esagerato. Le sue statue giacenti sui depositi della cappella granducale di S. Lorenzo in Firenze sono in una positura così stravagante, che una persona viva durerebbe la più gran fatica per tenervisi, e questa positura così ricercata lo ha fatto uscire dalla convenevolezza della natura e del luogo pel quale ei lavorava. I suoi scolari seguirono le sue pedate, e siccome essi non giunsero ad eguagliarlo nella scienza, ed alle opere loro mancava anche questo pregio, così la mancanza della grazia, non essendo occupato l' intelletto, diviene anche più visibile. Quanto poco Guglielmo della Porta, il migliore artista di quella scuola, conoscesse la grazia e l' antico, si vede, fra le altre cose, nel Toro Farnese, nel qual gruppo la Dirce fino alla cintura è di sua mano. Gian Bologna, l' Algardi ed il Fiammingo sono grandi artisti, ma inferiori agli antichi nella parte dell' arte, di cui parliamo.

§. 14. Venne finalmente al mondo Lorenzo Bernini, uomo di gran talento ed ingegno, ma cui la grazia mai non si mostrò neppure in sogno. Ei volle abbracciare tutte le parti dell' arte; fu pittore, architetto e scultore, e quale scultore principalmente cercò di rendersi originale. In età di diciott' anni ei fece l' Apollo e Dafne, opera ammirabile per esser fatta a quella età, e che faceva presagire che la scultura per mezzo suo dovesse giungere all' apice. Ei fece poi il suo David che non riuscì di egual pregio. Le lodi lo insuperbirono, e sem-

bra ch' ei si proponesse, non potendo nè eguagliare nè ecclissare le opere antiche, di prendere una nuova strada, che più facile gli rendeva il cattivo gusto di quel tempo, nel quale doveva tenere il primo posto fra gli artisti moderni, e questo riuscigli perfettamente. Da quell' epoca la grazia allontanossi affatto da lui, perchè non poteva andar d' accordo col suo proponimento. Egli si appigliò all' estremo opposto all' antico: cercò le sue figure nella natura cmoune, ed il suo ideale è preso da creature viventi sotto un cielo sconosciuto; giacchè nella più bella parte d' Italia la natura è fatta tutt' altrimenti che nelle sue figure. Egli fu venerato ed imitato come il dio dell' arte; e siccome alla sola santità e non alla saviezza si ergono statue, così una figura del Bernini conviene ad una Chiesa più che non le convenga il Laocoonte. Da Roma, puoi tu, caro Lettore, dedurre la conseguenza per gli altri paesi, ed io comunicherò notizie in proposito. I rinomati Puget, Girardon ed altri artisti che finiscono in *ong*, non valgono di più. Tutto quel di meglio che sa fare il più abile disegnatore francese lo mostra una Minerva di una vignetta in testa alle pietre incise di Mariette.

§. 15. Le Grazie in Atene erano collocate all' ingresso dei luoghi più sacri. I nostri artisti dovrebbero porle innanzi ai luoghi ne' quali lavorano, e portarle ne' loro anelli, per averle continuamente presenti, e far loro sacrificj per rendersele deità propizie.

§. 16. In questo breve ragionamento io mi sono principalmente occupato della scultura, perchè riguardo alla pittura le medesime considerazioni possono farsi anche fuori d' Italia, ed il lettore avrà il piacere di scoprire più egli stesso, di quello che io ho detto. Io non fo che spargere alcuni grani di una seminagione maggiore che farò, quando il tempo e le circostanze me lo permetteranno.

# DESCRIZIONE

# DEL TORSO DI BELVEDERE

# A ROMA

# DESCRIZIONE

## DEL TORSO DI BELVEDERE

## A ROMA (1).

§. 1. Io do qui una descrizione del rinomato Torso di Belvedere, che comunemente è chiamato il Torso di Michelangelo, perchè quest' artista teneva quel pezzo in altissimo pregio, e molto sopra esso studiò. E desso la statua mutilata d' un Ercole sedente, e l' artista che lo fece, è Apollonio figlio di Nestore, Ateniese. Questa descrizione non si riferisce che all' ideale della statua principalmente perchè essa è ideale, ed è un pezzo d' una figura simile a molte altre statue.

§. 2. Il primo lavoro, cui mi applicai a Roma, fu la descrizione delle statue del Belvedere, cioè dell' Apollo, del Laocoonte, del così detto Antinoo, e di questo Torso, come i pezzi (giunti fino a noi) più perfetti della scultura antica. La descrizione di una statua qualunque dovrebbe avere due parti: la prima risguardante l' ideale, la seconda risguardante l' arte: e mia idea era il far disegnare ed incidere le opere dal migliore artista. Ma questa impresa si trovò superiore alle mie forze, e dovetti lasciarne la cura ad amatori più facolto-

(1) Confrontisi a questa descrizione quella dell' Apollo del Belvedere che è nella *Storia dell' Arte* lib. XI. cap. 3. §. 11; e si osservi il n. 416. della Tav. CIC. di quest'edizione. E.P.

si. Perciò questo progetto, che io tanto ho meditato, rimase imperfetto, ed anche la presente descrizione potrebbe bene abbisognare dell' ultima mano.

§. 3. La riguardino i lettori come una prova, di quanto vi sarebbe da pensare e da dire sopra un' opera dell' arte di sì gran perfezione, e come una guida per l'investigazione dell' arte. Poichè non basta già il dire che una tal cosa è bella; si deve anche sapere, fino a qual grado, e perchè essa sia bella. Questo è ciò che non sanno gli antiquarj di Roma, come me lo attesteranno quelli che da loro furono condotti a vedere i capolavori dell'Arte: e pochissimi sono gli artisti che arrivarono a ben conoscere il grande e sublime nelle opere degli antichi. Sarebbe desiderabile che si trovasse alcuno, cui favorevoli circostanze permettessero d'intraprendere e degnamente eseguire una descrizione delle migliori statue, la quale sarebbe indispensabile alla istruzione dei giovani artisti e dei viaggiatori che amano le arti.

§. 4. Ecco che io ora ti conduco innanzi al tanto celebre e mai abbastanza stimato Torso di Ercole, innanzi un' opera che è la cosa più perfetta nel suo genere, e che deve annoverarsi fra le più sublimi produzioni dell'arte, che fino a' tempi nostri giungessero. Ma come potrò io descrivertelo essendo esso stato menomato delle più belle ed importanti parti che originariamente gli erano unite! come di maestosa quercia che fu spogliata di rami e braccia più non rimane che il nudo tronco; così malconcio e mutilato siede l' immagine dell' eroe · testa, braccia e gambe e la parte superiore del petto gli mancano.

§. 5. Al primo sguardo tu forse non vedrai in quel tronco altro che un informe sasso: ma se tu sei da tanto da penetrare nei segreti dell' arte, tu vi scorgerai un prodigio, quando tu questa opera contempli con occhio tranquillo. Allora Ercole ti si mostrerà come cir-

condato da tutte le sue imprese: ed in quella pietra vedrai nello stesso tempo l'eroe ed il dio.

§. 6. Colà, ove finirono i poeti, incominciò l'artista. Quelli tacquero appena l'eroe venne ammesso fra gli dei, e divenne sposo dell'eterna gioventù: questi ce lo mostra in una forma divinizzata, e con un corpo immortale, il quale però ha conservato la forza e la leggerezza necessarie per le grandi imprese da lui compiute.

§. 7. Io veggo nel robusto contorno di quel corpo l'indomita forza del vincitore dei terribili giganti, che si ribellarono contro gli dei, e ch' egli atterrò nei campi di Flegra: e nello stesso tempo nei tratti delicati di quei contorni, che rendono l'edificio di tutto il corpo facilmente pieghevole veggogli agili volgimenti suoi nella lotta con Acheloo, il quale ad onta di tutte le moltiplici sue trasformazioni non potè sottrarsi alle sue mani.

§. 8. In ogni parte del corpo si palesa come in una pittura tutto l'eroe in ognuna delle sue geste separatamente, e si vede, come si vedono le misure di saviezza nella costruzione di un palazzo, si vede, dico, a quale di quelle gesta ognuna delle parti ha servito.

§. 9 Io non posso contemplare il poco che ancora rimane della spalla senza ricordarmi, che sulla sua ampia robustezza come su due montagne tutto appoggiossi il peso delle celesti sfere. Con quale grandiosità si innalza il petto, e quanto è magnifica la sollevantesi rotondità del suo inarcarsi! Un cotal petto deve essere stato quello su cui il gigante Anteo ed il triforme Gerione rimasero soffocati. Nò, giammai il petto di un vincitore dei giuochi olimpici tre e quattro volte incoronato, nè il petto d'un vittorioso spartano nato da Eroi può essere stato così elevato e sublime.

§. 10. Addimandalo a quelli che conoscono quello che v'ha di più bello nella umana natura, se essi vide-

ro mai un costato che sia da paragonarsi a quel costato sinistro. L' azione e la reazione de' suoi muscoli è contrabbilanciata meravigliosamente con una savia massa vicendevole di eccitamento e di agile vigore, che doveva rendere quel corpo atto a tutto quello che volesse intraprendere. Nella guisa stessa che quando il mare incomincia ad agitarsi, la sua superficie che prima era tranquilla si va a poco gonfiando e produce un nebuloso tumulto ne' suoi flutti che gli uni incalzan gli altri e da altri vengono incalzati; nella guisa stessa dolcemente tumefatto e quasi ondeggiante, un muscolo va a fondersi nell' altro ed un terzo, che in mezzo a quelli si inalza, e sembra rafforzarne il movimento, in essi, si perde, ed il nostro sguardo viene per così dire a perdervisi egli pure.

§. 11. Qui dovrei io arrestarmi per lasciar campo alle nostre sonsiderazioni di imprimere nella mente una indelebile immagine di questo costato: ma è impossibile il separare le sublimi bellezze che vi sono accumulate. Qual' idea fanno nascere nel tempo stesso i fianchi, la cui robustezza (2) può indicare che l' eroe giammai non vacillò nè cedette.

§. 12. In questo momento percorre la mia mente le più remote regioni del mondo che furono visitate da Ercole; ed io sono condotto fino all' estremo delle sue fatiche e fino ai monumenti ed alle colonne ove poggiò il suo piede dalla vista delle coscie di forza inesauribile, e di quella lunghezza propria alle sole divinità, e che portarono l' eroe framezzo a cento paesi ed a cento nazioni fino all'immortalità. Io incominciava a riflettere a quelle lontane gesta, quando la mia mente fù costretta a ritornare in dietro da uno sguardo al dorso.

(2) Ro bustezza—Festigkeit—non—Grassezza—Feistigkeit—come danno le precedenti edizioni. E.

Io divenni compreso d'entusiasmo all' osservare questo corpo dalla parte di dietro, come un uomo il quale dopo avere ammirato la magnificenza della facciata di un tempio, venga condotto sulla sua cima; ove l' artificio delle volte ch' ei non poteva vedere dal basso, eccita in lui nuova sorpresa.

§. 13. Io veggo qui la stupenda disposizione dell' ossatura di questo corpo, la nascita dei muscoli, e la causa della loro posizione e del loro movimento, e tutto ciò si svolge allo sguardo, come veduto dall' alto di un monte, ampio paese su cui la natura abbia versato a larga mano tutti i tesori delle sue bellezze. Come le amene collinette di cui quel paese è sparso, che con dolce pendio vanno a perdersi in ridenti vallate, qui più, la meno estese: così, variate, magnifiche e belle sorgono colline di muscoli di intorno alle quali, spesso impercettibili avvallamenti simili al corso del serpeggiante Meandro si ravvolgono, che meno palesi riescono alla vista che al sentimento.

§. 14. Se inconcepibile ti sembrasse il mostrare in altra parte del corpo fuori della testa, una potenza pensatrice, impara da questo torso come la mano di un artista creatore possa rendere animata la materia. A miei occhi il dorso il quale sembra da altri riflessioni curvato, diviene una testa occupata dalla lieta rimembranza delle sue prodigiose gesta, e mentre una tale testa piena di maestà e di savjezza sorge innanzi al mio sguardo, incominciano a formarsi nel mio pensiero le altre membra che mancano: si raccoglie un efflusso da ciò che esiste e ne nasce quasi un improvviso completamento.

§. 15. La robustezza della spalla mi mostra quanto forti fossero le braccia che strozzarono il leone Nemeo, ed il mio occhio cerca di figurarsi quelle che legarono e condusser via il terribil Cerbero. Le sue coscie ed il

ginocchio conservatosi mi danno un'idea di quelle ossa instancabili, che inseguirono e raggiunsero la cerva dai piedi di bronzo.

§. 16. Ma per mezzo d'un artificio segreto la mente è condotta a traverso tutte le imprese della sua forza fino alla perfezione della sua anima, e questo torso ne è un monumento, simile al quale non glie ne venne eretto alcun dai poeti che soltanto cantarono la forza delle sue braccia: l'artista superolli. La figura da lui rappresentataci dell'eroe non risveglia in noi alcuna idea nè di violenza nè di amore disordinato. Nella quiete e nella tranquillità del corpo si palesa la grandezza posata dell'animo: l'uomo il quale per amore della giustizia si espone ai più grandi pericoli, che procaccia sicurezza ai paesi e pace agli abitanti.

§. 17. Questa sublime e nobile immagine di una così perfetta natura è nello stesso tempo avvolta nel manto della immortalità, e la persona è, diremo, soltanto come il vaso in cui è racchiusa. Sembra che un'anima più elevata abbia occupato lo spazio delle parti mortali, e si sia in esse dilatata. Non è più il corpo che ha da lottare contro mostri e perturbatori, desso è quello che sul monte Oeta venne mondato dalle scorie dell'umanità.

§. 18. Così perfetto non videro Ercole nè il suo diletto Ila, nè la tenera Jole. Così giacevasi egli fra le braccia di Ebe, la perpetua gioventù, e traeva a se una continua influenza di lei. Il corpo suo non è nutrito nè di cibi terreni, nè di grossolane sostanze: esso è alimentato da cibi divini, ed appare soddisfatto senza essere ripieno (3).

(3) Fino ad ora Winckelmann ha unito questa descrizione con alcune diversità dalla precedente, che era stata

§. 19. Oh potessi io vedere qnesta figura nella grandezza e nella bellezza, nella quale si manifestò all' intelletto dell' artista, per poter soltanto dire da quello che ne rimane, come egli pensasse, e come dovrei pensare io! Mia gran fortuna dopo la sua sarebbe quella di poter descrivere degnamente questo capolavoro. Ma pieno di rammarico io mi arresto, ed incomincio a piangere come Psiche l' amore dopo avere imparato a conoscerlo: così piango io l'irreparabile guasto di quest' Ercole, dopo essere arrivato a distinguerne la bellezza.

§. 20. L' arte piange meco ella pure; poichè l' opera, ch' ella potrebbe porre a fronte delle più luminose invenzioni dell' ingegno e dello studio, e col cui mezzo tuttora, come ne' suoi aurei tempi ella potrebbe elevarsi all' apice della umana considerazione; quest' opera che è forse l' ultima, in cui l' arte gli estremi suoi sforzi impiegasse, ella è condannata a vederla crudelmente maltrattata e per metà distrutta. E chi non piangerebbe a lacrime amare la perdita di centinaja e centinaja di altri capolavori? Ma l' arte che vuole continuare ad istruirci, ci richiama da queste tristi riflessioni, e ci mostra quanto ancora, da ciò che n'è rimasto, imparare si possa, e con qual'occhio l'artista queste preziose reliquie considerare debba.

pubblicata nella biblioteca delle scienze piacevoli a Lipsia nel 1759. al suo Saggio sull' Allegoria, e dietro questa ristampa io la diedi fino al §. 19. ove ella cessa, e sotto alla sua fine v' ha il passo seguente.

Ει γαρ κεν και σμικρον επι σμικρῳ καταθειο
Και θαμα τουτ' ἑρδοις.

# DISSERTAZIONE

SUL POTERE

## DEL SENTIMENTO DEL BELLO

## NELL' ARTE

E SULL' INSEGNAMENTO DELLA MEDESIMA

---

AL BARONE

**FEDERIGO RAINOLDO DI BERG**

LIVONIESE

. . . . ἰδέᾳ τε καλὸν,
ὥρᾳ - τε κεκραμένον.

Pindaro ( Ol. 10. V. 22. — 23.

Nel titolo della prima edizione di questo scritto del 1763. non che in quello della sua ristampa del 1771. dopo il nome Winckelmann v' è l' aggiunta « Presidente delle antichità in Roma, Scrittore della Biblioteca Vaticana, e membro della R. Accademia Inglese d' antichità in Londra ec. » Ivi pure il nome di battesimo del barone di Berg, cui lo scritto è dedicato, è Federigo Rodolfo; ma stando alla prefazione di Gius. Federigo Voigt alle lettere di Winckelmann ad un amico in Livonia (Coburg presso Ahl, 1784.) ei deve chiamarsi Federigo Rainoldo.

῾Ομως δε λυσαι δυνατος οξειαν
επιμομφαν ὁ τοκος ανδρων.
Pind. Ol. 10. v. 11. 12.

---

Amico.

§. 1. Riguardo all' aver tanto indugiato a farle giungere questo ragionamento da me promessole sulla capacità di sentire il bello nell' arte, io dirò quello che disse Pindaro ad Agesidamo nobile giovinetto di Locri « bello di aspetto e dotato d'ogni specie di grazia » quando lo fece lungo tempo aspettare un' ode che egli aveva promessa. « Il debito pagato con usura, diss' egli, toglie il diritto di rimproverare. « Questa sentenza la bontà sua potrà applicarla al presente ragionamento, il quale è riuscito più diffuso di quello che secondo la prima idea dovesse esserlo, poichè lo scritto promessole doveva essere pubblicato insieme ad altre così dette Lettere Romane.

§. 2. Il soggetto n'è stato fornito da lei medesima. Il conversar nostro fu corto e troppo corto tanto per lei quanto per me; ma l'accordo degli animi nostri, palesossi agli occhi miei fin dal primo istante in cui io la vidi. Il di lei esteriore mi fece giudicare conformemente al mio desiderio: ed in un bel corpo ritrovai un' anima formata per la virtù, dotata del sentimento del bello. La mia separazione da lei fu una delle più dolorose della mia vita, ed il nostro comune amico ne è testimone anche dopo la di lei partenza; poichè la lontananza in cui viviamo, niuna speranza mi lascia di poterla una volta rivedere. Sia questo breve scritto un monumento della amicizia nostra, che in me è pura

e scevra da qualunque immaginabile mira e sarà per lei perpetua e devotissima.

§. 3. La capacità di sentire il bello nell' arte è una idea che comprende in se nel tempo stesso la persona e la cosa, il contenente ed il contenuto; il che però io ristringo al solo bello, in modo che di questo esclusivamente mi occupo, ed osservo preventivamente, che il bello è molto più esteso che non è la bellezza: la bellezza non si riferisce che alla forma, ed è il più elevato scopo dell' arte; il bello si estende a tutto quello che si pensa, si abbozza, e si finisce.

§. 4. Accade di questa capacità quello che accade di un sano intelletto; ognuno crede di possederlo (esso è però più raro dello spirito), perchè si hanno gli occhi come un altro, si pretende di poter veder bene come un altro nella stessa guisa che non è facile che una fanciulla si creda brutta, così ognuno desidera di conoscere il bello. Non v' ha nulla di più sensibile del vedersi accusato di mancare di buon gusto, il quale per dirlo altrimenti, è appunto la capacità di cui parlo. Ci confessiamo piuttosto privi di ogni sorta di cognizioni, che udire il rimprovero d' essere incapaci di conoscere il bello. L' inesperienza in questa cognizione, ove indispensabile sia, la confessiamo, ma non già l' incapacità di possederlo. La capacità di sentire il bello è come l' estro poetico un dono del cielo, ma non più di questo ella si forma da se stessa, e senza insegnamento ed istruzione vuota e morta rimarrebbe. Per conseguenza questo ragionamento contiene due oggetti: Quella capacità naturale in genere, e l' istruzione per usarne.

§. 5. Il cielo ha dotato ma in molto diversi gradi tutte le creature ragionevoli di questa capacità di sentire il bello. I più sono come le particelle leggiere che vengono attratte dal fregamento di un corpo elettrico e

tosto ricadono: quindi il sentir loro è breve come il suono di una corda corta. Il bello ed il mediocre è uguale per loro, come il merito ed il volgo per un uomo di esagerata civiltà. In alcuni esiste questa capacità in grado sì meschino, che pare che la natura nel distribuirla non abbia pensato a loro, e di questa specie era un giovine Inglese d' altissima condizione, il quale non dava neppure segno di vita, quando io nella carrozza gli parlava delle bellezze dell' Apollo e di altre statue della prima classe. Di simile tempra doveva essere la sensibilità del conte Malvasia, l' autore delle Vite dei pittori bolognesi; questo cianciatore chiama il gran Raffaello un Pentolajo Urbinate seguendo la tradizione del volgo, che quel dio degli artisti dipingesse quei vasi che al di là delle Alpi si mostrano come rarità: ei non si vergogna di dire che i Caracci si guastarono per aver voluto imitare Raffaello. Sopra persone di questa fatta le vere bellezze dell' arte agiscono come l' aurora boreale, la quale illumina ma non riscalda; direbbesi quasi ch' esse sono, come dice Sanconiatone « Creature che non sentono niente. « Se il bello nell' arte non fosse che volto, come presso gli Egiziani Dio è tutto occhi, pure anche così riunito il tutto in una parte, non solleticherebbe molti di costoro.

§. 6. La rarità di questo sentimento potrebbe pure essere attribuita alla mancanza di scritti che insegnino il bello, poichè da Platone fino a' nostri tempi sono tali scritti sul bello generale vuoti affatto, senza istruzione, ed ignobili. Alcuni moderni vollero trattare del bello nell' arte senza conoscerlo. Di ciò, io potrei darle, Amico caro, una novella prova in un'opera del celebre signore de Stosch, il primo antiquario de' nostri tempi. Ei voleva in essa, al principio della nostra corrispondenza, giacchè non mi conosceva personalmente, istruirmi sul rango che tengono le

migliori statue, e sull' ordine che dovevo osservare nell' esaminarle. Io stupii, quando vidi che un sì rinomato antiquario posponeva l' Apollo del Vaticano, quel portento dell'arte, al Fauno dormiente del palazzo Barberini, che è una figura selvaggia, al Centauro della Villa Borghese, che non è suscettibile di bellezza ideale, ai due Satiri vecchj del Campidoglio, ed al Montone della galleria Giustiniana, di cui la sola parte bella è la testa. La Niobe e le sue figlie, modello della più sublime bellezza femminile, sono le ultime nell'ordine da lui indicato. Io l'ho persuaso essere erroneo l' ordine da lui stabilito, ed egli si volle giustificare col dire che aveva vedute le opere antiche dell' arte, nella sua età giovanile, in compagnia di due artisti oltramontani tuttora viventi, al giudizio dei quali ei si era fino allora ciecamente fidato. Più lettere si cambiarono fra noi relativamente ad un bassorilievo della villa Panfili, ch' ei credeva il più antico monumento d' arte dei Greci, ed io all' incontro giudicava essere degli ultimi tempi degl' imperatori. Qual fondamento aveva la sua opinione? Si era preso il più cattivo pel più antico, e collo stesso sistema procede il Natter nelle sue pietre incise, il che viene evidentemente dimostrato dal contenuto delle Tavole 3. e 6. della sua opera. Fallace parimente è il suo giudizio sulla pretesa grande antichità delle pietre delle Tavole 8. fino alla 12. inclusive; ei va in questo dietro alla Storia, e crede che un fatto della più remota antichità, come è la morte di Otriade, dovesse anche presupporre un artista antichissimo (1).

(1) Natter, Traité de la méthode antique de graver en pierres fines ect. Lond. 1754. fol. Ei dà in tre tavole tre gemme egiziane, il cui lavoro non è di una bellezza straordinaria, le quali però come la gemma della VI tavola sembra ch' ei creda essere antichissime, deducendo ciò

Da conoscitori di tal fatto è tenuto in gran conto il preteso Seneca nel bagno della villa Borghese, il quale può dirsi un tessuto di vene a maglia, ed a' miei occhi è un opera degna appena d' essere antica. Questo mio giudizio forse parrà a molti un'eresia, nè io stesso un paio d' anni sono avrei osato emetterlo pubblicamente.

§. 7. Questa capacità è risvegliata e fatta matura da una buona educazione, e più facilmente si manifesta che in una educazione trascurata, la quale però non vale ad estinguerla come io lo so per propria esperienza. Ella però meglio nelle grandi città si sviluppa che nelle piccole, e più col conversare che colla erudizione; poichè il saper molto, dicono i Greci, non genera un intendimento sano, e quelli che divennero celebri per la sola erudizione nelle antichità, non ne seppero anche nulla di più. Nei Romani nativi, ne'quali questo senso più che in qualunque altro potrebbe svilupparsi e giungere a maturità, esso resta torpido nella educazione, e non si forma, perchè gli uomini sono come le galline, le quali lasciano stare il grano che hanno vicino per andare a prendere il più lontano (2): quello che abbiamo con-

tanto dal cattivo disegno delle figure, quanto ed anche più dalla niuna abilità che avevasi ancora nell' incidere; poichè ei fece assolutamente maggior caso di questa ultima circostanza.

In quello ch' ei dice della tavola VIII. e delle seguenti fino alla XII. e particolarmente delle gemme 11. e 12., le quali rappresantano ambedue la morte di Otriade, io non trovo egualmente nulla che potesse meritargli il rimprovero fattogli da Winckelmann. Eschenburg.

(2) Questo medesimo pensiero è riprodotto in una lettera a Volkmann del 27. marzo 1761., e Winckelmann lo prende là da Plutarco, il quale però *Vita Marii* c. 46. non parla punto di galline. E.

tinuamente innanzi agli occhi non suol suscitare in noi alcun desiderio (3). Vive tuttora un conosciuto pittore, Niccolo Ricciolini nativo di Roma, ed uomo di molto talento e dottrina, anche fuori della sua professione, il quale soltanto un paio d'anni fa e giunto appena alla tenera età di settant' anni vide per la prima volta le statue della Villa Borghese. Egli ha studiato l' architettura a fondo; eppure non ha mai veduto il Sepolcro di Cecilia Metella moglie di Crasso, uno fra i più bei monumenti dell' antichità, sebbene, come amante della caccia, abbia percorsi in tutte le direzioni i dintorni. Questa è la ragione per cui fuori di Giulio Romano può dirsi non esservi artisti celebri nati in Roma. La maggior parte di quelli che in Roma salirono ad alta fama, sieno pittori, scultori o architetti, furono forestieri, e neppure al presente v' ha un Romano che nell' arte si distingua. In conseguenza di questa osservazione io sostengo, che fu un errore quello di far venire, con grande spesa, dei Romani nativi per disegnare i quadri di una Galleria in Germania, ove si trovavano artisti più abili. (4).

§ 8. Nella prima gioventù questa capacità è come qualunqne altra inclinazione avvolta in sensazioni oscure e vaghe, e si manifesta come un prurito errante nella pelle, il cui luogo preciso non si arriva mai a cogliere col grattarsi. Essa è più facile a trovarsi nei giovanetti ben conformati, che in quelli che non lo sono, perchè in generale pensiamo come siamo fatti, meno però sempre nella educazione che nell' essenza

(3) Senecae, Epist. 68.

(4) Winckelmann allude qui alla Galleria di Dresda ed al suo direttore di allora sig. Heinecken, il quale era imbevuto di questo pregiudizio. F.

naturale e nell'indole: un cuore tenero e docilità sono segnali che indicano questa capacità. Più visibilmente ella si palesa, quando nel leggere un autore l'anima si trova più teneramente commossa a quei passi, sui quali un' anima incolta passa leggiermente, come accadrebbe nella orazione di Glauco a Diomede, la quale è un commovente confronto fra la vita umana e le foglie che fa cadere il vento, e che col ritornare della primavera novelle germogliano (5). Ove non esiste questo modo di sentire, si predica la cognizione del bello ai ciechi, come la musica ad uno che non abbia l'orecchio musicale. Un segnale meno equivoco nei giovinetti che non furono educati in vicinanza delle arti, e che ad esse non vennero destinati, è una naturale inclinazione a disegnare, la quale è ingenita come quella che si ha per la poesia e per la musica.

§. 9. Siccome inoltre la bellezza umana, acciò si possa ottenerne la cognizione, dev' essere compresa in una idea generale, così io ho osservato, che quelli i quali non pongono la loro attenzione se non alle bellezze del sesso femminile, e poco o nulla sono commossi da quelle del nostro; il sentimento del bello è difficilmente in essi ingenito, generale e vivace. Imperfetto sarà per essi il bello nell' arte dei Greci, perchè le loro maggiori bellezze sono più frequenti nel sesso maschile che nel femminile. Più sentimento però richiedesi per sentire il bello nell' arte, che non se ne richiede per sentirlo nella natura, perchè nell' arte il bello è come le lacrime in teatro; non v'ha nè dolore nè vita, e questa e quello debbono essere suppliti dalla immaginazione. Siccome però l' immaginazione è più fervida nella gioventù che nell' età avanzata, così la

(5) Il. Z. VI. v. 145.—151.

capacità, della quale noi parliamo, dev'essere esercitata di buon' ora e diretta al bello, prima che giunga l'età in cui ci ripugna il confessare che non sentiamo nulla.

§. 10. Quando però alcuno ammira il cattivo, non deve sempre dedursene ch' ei non abbia la capacità di quel sentimento. Poichè come i fanciulli, ai quali si concede di avvicinarsi all' occhio tutto quello ch' essi veggono, imparano a guardar losco: così il sentimento può divenire male abituato e fallace, se ciò ch'ei vide ne' primi anni della riflessione fu mediocre o cattivo. Io mi ricordo che persone di talento, in luoghi ne' quali le arti non possono allignare, menavano gran rumore per far pompa del loro gusto, delle vene ben pronunciate delle figurine che si vedono nella nostra antica cattedrale: queste non avevano veduto niente di meglio, come i Milanesi i quali preferiscono il loro duomo alla chiesa di s. Pietro di Roma.

§. 11. Il vero sentimento del bello è simile ad un gesso fluido, che si gettasse sopra la testa dell' Apollo e che tutte le parti ne toccasse ed investisse. L' espressione di questo sentimento non è ciò che l' eccitamento, l' amicizia e la compiacenza comandano, ma ciò che un senso interno puro e scevro da qualunque mira secondaria prova per il vero bello. Ella dirà, mio carissimo, che io sono d' accordo coi principj di Platone, che a molti ricuserebbero il dono di questo sentimento: ma ella sa, che nella illustrazione come nelle leggi si deve cercare il tuono più alto, perchè la corda si allenta da se: io dico quello che dovrebbe essere, non quello che suol'essere, e la mia idea è come la prova dell' esattezza del conto.

§. 12. L'organo di questo sentimento è il senso esterno, e la sua sede è il senso interno: il primo deve essere esatto, il secondo sensibile e delicato. L' esattezza dell' occhio però è un dono, che non a tutti è

concesso, come a tutti non è concesso un udito fino ed un fino odorato. Uno dei più rinomati cantanti viventi italiani ha tutte le qualità della sua arte, eccettuato un orecchio giusto: manca a lui quello che il cieco Saunderson, il successore di Newton, aveva di troppo. Molti medici sarebbero più abili, se avessero ottenuto dalla natura un sentimento fino. Il nostro occhio è molte volte ingannato dall' ottica, e non di rado s' inganna da se medesimo.

§. 13. L' esattezza dell' occhio sta nello scorgere la vera forma e la vera grandezza degli oggetti, e la forma comprende anche il colore. Gli artisti non debbono vedere i colori in un modo eguale, perchè diversamente gli imitano (6). A prova di ciò io non voglio citare il cattivo colorito di alcuni pittori, come per esempio del Poussin, perchè di questo cattivo colorire sono in parte causa la negligenza, il cattivo metodo e l' incapacità: non ostante, da quello ch' io stesso ho veduto fare, deduco che quei pittori non conoscono essere il loro colorito cattivo. Se ciò non fosse,

(6) Questa sentenza di Winckelmann, che l'esempio del Barocci deve spiegare, non ha senso: giacchè come il pittore conosce la tinta nell' originale, così ei la conosce anche nella copia, e quando i pittori imitano i colori colla perfezione con cui li vedono, non deve nelle loro copie trovansi alcuna differenza. L.

Certamente per l' occhio del pittore che eseguisce non deve esistere alcuna differenza di colori fra l' originale e la copia, se egli copia il suo originale esattamente com' ei lo vede: qui però è sì chiaro che si parla non di uno e medesimo pittore, ma di diversi pittori, i quali per conseguenza possono avere una maniera differente di vedere, che non si può spiegare come Lessing colla sua perspicacia non l' abbia veduto. Eschenburg, il quale suol' essere sì liberale di note, non ne fece alcuna a questo passo, forse perchè non v'è nulla di storico. E.

uno dei migliori pittori inglesi avrebbe meno stimata la sua morte di Ettore in grandezza naturale, il cui colorito è molto inferiore al disegno, e che presto sarà incisa in rame. La mia proposizione si riferisce principalmente a quei pittori, i quali sono annoverati fra i buoni coloristi, ed hanno certi difetti: ed io in proposito posso citare il celebre Federigo Barocci, le cui carni danno sempre nel verdognolo. Esso aveva un metodo tutto suo che era di fare il fondo del nudo col verde, cosa che si vede chiaramente in alcuni suoi quadri non finiti esistenti nella Galleria Albani. Il colorito che nei quadri di Guido è dolce e vivace, e sembra forte, fosco e sovente tristo nel Guercino, vedesi perfino sul volto d' ambedue questi artisti.

§. 14. Non meno diversi fra loro sono gli artisti nel rappresentare il vero aspetto della forma, il che deve dedursi dalla imperfezione delle figure che immaginano. Barocci è riconoscibile a' suoi profili di volto inclinati, Pietro da Cortona ai piccoli menti delle sue teste, ed il Parmigianino alla sua lunga ovale ed alle sue lunghe dita. Io non voglio però sostenere, che quando tutte le figure erano tisiche, come prima del tempo di Raffaello, e quando erano idropiche, come le fece divenire la scuola del Bernini, tutti gli artisti mancassero di giustezza d' occhio; poichè di questo era colpa un falso sistema, che si adottò e si seguì ciecamente. Lo stesso è della grandiosità. Noi vediamo che gli artisti, anche in genere di ritratti, peccano nella massa delle parti ch' essi veggono in riposo e come le desiderano; in alcuni la testa è troppo piccola, o troppo grande: in altri le mani: il collo è talvolta troppo lungo, talvolta troppo corto, e cose simili. Se in alcuni anni l' occhio non è arrivato a cogliere queste proporzioni, è inutile sperarlo andando avanti.

§. 15. Siccome ora quello che noi vediamo anche in artisti d'esperienza, deriva dalla mancanza di giustezza del loro occhio, così questo vedrassi anche più di frequente nelle altre persone, che poco esercitarono questo senso. Ma se esiste la disposizione alla giustezza, questa certamente coll'esercizio diverrà sicura, come può accadere della vista. Il cardinale Albani è capace a conoscere col solo tasto, a distinguere le monete e a dire di quale imperatore elle sieno.

§. 16. Se il senso esterno è giusto, allora egli è desiderabile che anche l' interno sia egualmente perfetto; poichè esso è un secondo specchio, nel quale noi ci vediamo in profilo. Il senso interno è l' immagine delle impressioni fatte sul senso esterno, ed in una parola ciò che noi chiamiamo sentimento. Ma il senso interno non è sempre proporzionato all'esterno, cioè la sensibilità sua non è sempre eguale alla giustezza di questo, perchè l' azione di questo è meccanica, mentre l' azione del primo è intellettuale. Possono per conseguenza esservi disegnatori esatti senza che sieno sensibili, ed io uno di questi ne conosco. Ma questi sono abili soltanto ad imitare il bello, non già ad inventarlo ed a comporlo. La natura aveva negato al Bernini questo sentimento nella scultura: ma Lorenzetto, a quanto sembra, ne fu dotato più di qualunque altro scultore moderno. Egli era scolaro di Raffaello, ed il suo Giona nella Cappella Chigi è conosciuto; ma un suo lavoro più perfetto nel Panteon, una Madonna in piedi, in doppia grandezza dalla naturale fatta da lui dopo la morte del suo maestro, non è osservato da nessuno. Un altro buono scultore è conosciuto anche meno: ei si chiama Lorenzo Ottone scolare di Ercole Ferrata, e sua opera è una S. Anna in piedi nel tempio medesimo: di modo che due delle migliori statue moderne stanno nello stesso luogo. Le più belle figure

degli scultori moderni sono il s. Andrea del Fiammingo, e la Religione del Le Gros nella Chiesa del Gesù. Io ho fatta ora una disgressione, la quale essendo istruttiva, merita perdono. Questo senso interno di cui io parlo, dev' essere pronto, tenero ed immaginoso.

§. 17. Pronto e celere dev'egli essere, perchè le prime impressioni sono le più forti, e deve precedere la riflessione: ciò che noi col mezzo di questa sentiamo è più debole. La sensazione generale è quella che ci attrae verso il bello, e può essere oscura e senza ragione, come suole accadere di tutte le prime e pronte impressioni, finchè l' esame degli oggetti dia luogo alla riflessione, la faccia nascere, anzi la richiegga. Chi volesse dalle parti passare all' intiero, darebbe indizio d' un cervello grammatico, e difficilmente risveglierebbe nel suo animo il sentimento dell' intiero ed un estasi.

§. 18. Tenero più che impetuoso dev' essere questo senso; perchè il bello consiste nell' armonia delle parti, la perfezione delle quali sta in un dolce salire e scendere, e che per conseguenza agisce egualmente sul nostro sentimento, e la guida con mano dolce non già a tratti violenti. Tutte le sensazioni impetuose passano al non mediocre senza fermarsi al mediocre, mentre all' incontro il sentimento dev' esser tocco, come nasce un bel giorno in seguito all' annunzio d' una amabile aurora. Il sentimento impetuoso nuoce anche alla contemplazione ed al godimento del bello, perchè esso è troppo breve; poichè esso conduce tutto ad un tratto a ciò che non dovrebbe esser sentito se non gradatamente. Anche in questa considerazione sembra che gli antichi abbiano rivestito i loro pensieri di simboli, e ne abbiano nascosto il significato per lasciare all' intelletto il piacere di giungervi immediatamente. Egli

è perciò, che le teste molto focose e leggiere non sono le più facili a conoscere il bello, e siccome il godimento è nostro proprio, ed il vero piacere si ottiene nella tranquillità dell' anima e del corpo; nella stessa tranquillità si ottiene anche il sentimento ed il godimento del bello, il quale deve essere tenero e dolce, e viene come la rugiada non già come una pioggia impetuosa. Inoltre siccome il vero bello della figura umana suole generalmente rivestirsi di una innocente e tranquilla natura, così esso vuol essere sentito e conosciuto da un senso eguale. Non abbiamo qui bisogno di un Pegaso che ci trasporti per l' aria, ma di una Pallade che ci conduca.

§. 19. La terza proprietà del sentimento interno da me, accennata, la quale consiste in una viva immagine del bello osservato, è una conseguenza delle due prime e non va disgiunta da loro: ma la sua forza cresce, come la memoria, mediante l' esercizio, il quale alle prime punto non contribuisce. L' anima la più sensibile può avere questa qualità più imperfetta, che un pittore esercitato mancante di sentimento, di maniera che la figura impressa è generalmente vivace e chiara, ma s' indebolisce, se noi ce la vogliamo rappresentare pezzo per pezzo e come suole accadere della immagine di una amante assente, e come vediamo accadere della maggior parte delle cose. Il voler dividere troppo fa perdere l' intiero. Ma un pittore soltanto meccanico, i cui migliori lavori sieno i ritratti, può col necessario esercizio elevare e fortificare la sua immaginazione al segno che questa divenga capace di scolpirsi nella mente tutte le parti di una figura e di ripeterle parte per parte.

§. 20. Questa capacità deve dunque essere apprezzata come un raro dono del cielo, il quale col suo mezzo ha reso il senso atto a godere il bello e la vita, la feli-

cità della quale consiste in una durata di grate sensazioni.

§. 21. Relativamente alla istruzione sulla capacità a sentire il bello nell' arte, che forma la seconda parte di questo Ragionamento, può farsi avanti tutto una generale proposta, la quale in seguito col mezzo di particolari avvertenze può essere particolarmente applicata alle tre arti liberali. Questa proposta però, come questo scritto non sono per i giovani i quali studiano soltanto per guadagnarsi il pane, e più lungi non possono spingere il loro pensiero, ciò già s'intende da per se; ma per quelli, i quali oltre alla capacità hanno mezzi, occasioni e tempo, e questo è particolarmente necessario. Poichè « la considerazione delle opere dell'arte, è come dice Plinio, per le persone disoccupate. « cioè che non sono condannate a lavorare tutto il giorno un campo faticoso e sterile. L' ozio che m'è concesso è una delle più grandi felicità, che mi ha fatte trovare in Roma il mio rispettabilissimo amico e signore(7), il quale dal tempo ch'io vivo con lui ed in sua casa non ha richiesto da me neppure un tratto di penna, e questo beato ozio mi ha posto in istato di abbandonarmi a mio talento alla contemplazione dell' arte.

§. 22. La mia proposta per l'istruzione d'un giovinetto, in cui si manifestino le traccie della bramata capacità, è la seguente. Primieramente il suo cuore e la sua sensibilità dovrebbero commoversi e risvegliarsi colla spiegazione dei più bei passi degli autori antichi e moderni e particolarmente dei poeti, e dovrebbe essere preparato ad osservare da se medesimo il bello di ogni genere, perchè questa è la via per cui si va alla perfezione. Nel tempo stesso dovrebbe av-

(7) Cardinale Alessandro Albani.

vezzarsi il suo occhio ad osservare il bello nell' arte, il che più o meno può farsi in tutti i paesi.

§. 23. Gli si pongono da principio innanzi agli occhi gli antichi bassirilievi e gli antichi dipinti incisi da Sante Bartoli, il quale ne ha mostrato con chiarezza e verità le bellezze. Indi gli si può far vedere la così detta Bibbia di Raffaello, cioè la storia del Vecchio Testamento, che quel grande artista ha dipinto in parte di propria mano ed in parte ha fatto eseguire sui suoi disegni nella volta delle loggie del Vaticano. Anche questa è stata incisa dallo stesso Sante Bartoli. Queste due opere saranno per un occhio nuovo quello che un bell' esemplare di scrittura è per la mano; e siccome il sentimento non esercitato è simile all' edera, la quale si arrampica tanto ad un albero quanto ad una vecchia muraglia, io voglio dire, vede con egual piacere il cattivo ed il buono, così dev' egli essere occupato nella contemplazione di belle figure. Qui vale quello che diceva Diogene, che noi dobbiamo pregare gli Dei di concederci grate apparizioni. In un giovinetto, cui piacciano le figure di Raffaello, si conoscerà col tempo quello stesso sentimento che proverà chiunque, il quale dopo aver veduto l' Apollo del Vaticano ed il Laocoonte vedrà alcune statue di frati santificati nella chiesa di S. Pietro. Poichè siccome la verità persuade anche senza prove, così il bello incominciato a vedersi fin dalla gioventù, piacerà anche senz' altra istruzione.

§. 24. Questa proposta di una istruzione preparatoria è principalmente diretta ai giovani, i quali, come ella, mio caro amico, furono fino ad una certa età educati alla campagna, o non hanno chi nella conoscenza del bello li guidi; ma anche a questi possono procurarsi più vie per conseguirla. Si prendano le medaglie greche del Goltzio, le quali sono fra tutte le

meglio disegnate (8), lo studio e spiegazioni delle quali può essere utilissimo al nostro scopo e servire di grande istruzione. Più grata e più proficua occupazione però sarà il considerare le impressioni delle migliori pietre incise, delle quali ne esiste in gesso una gran quantità in Germania (9): in Roma si trova una collezione completa di tutto quello che v' ha di bello in questo genere, formata in zolfo rosso (10). Per vedere tutte queste impressioni con profitto potrà essere di gran giovamento la mia descrizione delle pietre incise del Museo Stoschiano. Se alcuno vuole acquistare un' opera dispendiosa, prenda il volume del Museo fiorentino in cui sono descritte le pietre.

§. 25. Se il giovinetto, che si vuole guidare verso il bello, si trova in luogo grande, ove possano darsegli istruzioni a voce, io non proporrei a questo nulla fuori di quello che proposi agli altri. Ma se il suo istruttore possedesse il raro talento di distinguere le opere antiche dalle moderne: potrebbe oltre alle impressioni delle pietre antiche cercarsi di avere una collezione di pietre moderne per mostrare, facendo il confronto delle une e delle altre, l'idea del vero bello nell' antico, e l' idea falsa dello stesso bello delle moderne. Moltissimo può

(8) Questa preminenza dell' opera del Goltzio sulle altre ora non esiste più. Ma non per questo havvi una ragione di vilipendere il giudizio di Winckelmann su questo punto di numismatica, come pretende Schlichtegroll, Dactylioth. Stosch. p. 13. Il conoscere il disegno era il suo talento particolare, ed ei citò per istruire quello che allora si poteva avere di meglio.

(9) De Lippert.

(10) Di Cristiano Dehn. Ambidue le specie d' impressioni sono di molto sorpassate dalle paste che fa l' inglese Tassie.

essere mostrato e fatto capire, anche senza porre sotto gli occhi il disegno: poichè la chiarezza nasce dal contrapposto, come un cantore mediocre si fa conoscere accompagnato da un istrumento armonico, il quale senza di esso apparirebbe tutto diverso. Ma il disegno, che può anche esser insegnato insieme alla scrittura, quando è giunto ad un certo grado di perfezione, dà una cognizione più completa e più profonda.

§. 26. Questa istruzione privata tratta dalle stampe e dalle impressioni delle pietre rimane come l' agrimensura disegnata sulla carta. La copia in piccolo non presenta che ombre e non verità; e non v' ha maggiore differenza da Omero alla sua migliore traduzione, che non ve ne sia dalle opere degli antichi e di Raffaello alla loro copie: queste sono figure morte e quelle parlano. La vera e perfetta cognizione del bello nell' arte non può ottenersi altrimenti che colla osservazione degli originali stessi, e più che altrove in Roma: ed è desiderabile che facciano un viaggio in Italia quelli che dalla natura furono dotati della capacità di conoscere il bello, ed ebbero per questa cognizione una conveniente istruzione. Fuori di Roma, bisogna, come molti amanti contentarsi di uno sguardo, cioè far gran conto del poco e del mediocre.

§. 27. Egli è noto che da più di un secolo opere bellissime tanto antiche quanto moderne furono portate da Roma nei paesi esteri ed in Inghilterra principalmente: si può peraltro asserire che il meglio è rimasto in Roma e probabilmente vi rimarrà. La principale Galleria di antichità in Inghilterra (11) è quella di lord Pembrock a Wilton, ed in essa trovasi tutta la collezione del

(11) Sui musei e collezioni di antichità. Lezione archeologica di Böttiger. Lipsia 1808. S. S.

cardinale Mazarino : ma non bisogna lasciarsi indurre in errore dal nome di Cleomene di cui si è preteso sostenere essere alcune di quelle statue, come si è fatto con alcuni busti che si trovano a Monaco. Dopo questa galleria viene quella di lord Arundel, il pezzo migliore della quale è una statua consolare sotto il nome di Cicerone; oltre a questa non v'ha nulla che possa dirsi veramente bello. Una delle più belle statue che esistono in Inghilterra è la Diana, che il sig. Cook già ministro a Firenze portò via da Roma son ora quarant'anni. Quella dea è in atto di correre scoccando una freccia; è un bel lavoro, ma la testa è moderna.

§. 28. La migliore statua che sia in Francia è il così detto Germanico a Versailles, col vero nome dell'artista Cleomene, e questa figura non ha veruna bellezza particolare, ma sembra copiata da un modello vivente comune. La Venere Callipige, che nel luogo ove si trova è riputata un capo lavoro, è probabilmente una copia della famosa Venere portante l'istesso nome che si trova nel palazzo Farnese, ma anche questa può essere appena annoverata fra le statue di secondo rango, oltre a ciò la testa è moderna, il che non tutti vedono, senza parlare delle braccia.

§. 29. Nella Galleria di Aranjuez in Ispagna, ove si conserva la collezione di antichità altre volte Odescalchi, la quale apparteneva alla regina Cristina, i pezzi migliori sono due Genii (i quali sono comunemente conosciuti sotto il nome di Castore e Polluce) (12) e questi sono più belli di quanto v'ha in Francia. V' ha inoltre un bellissimo busto intiero di Antinoo di grandezza maggiore

(12) Ve ne è un disegno tra le vignette, o ornamenti dei monumenti d'arte degli antichi, e sopra le nostre Tavole Tav. LXII. num. 172. E. P.

della naturale ed una erroneamente detta Cleopatra giacente, o Ninfa dormiente. Il rimanente di quella Galleria è mediocre, e le Muse di grandezza naturale, hanno teste moderne, fatte da Ercole Ferrata, opera del quale è pure l' intiero Apollo.

§. 30 Neppure in Germania mancano opere antiche dell' arte; a Vienna però non v' ha cosa che meriti di essere citata, se se ne eccettua un bel vaso di marmo, della grandezza e della forma del celebre vaso della Villa Borghese, intorno al quale è scolpito in bassorilievo un Baccanale. Questo pezzo fu ritrovato in Roma, ed apparteneva al cardinale Niccolò del Giudice, che lo teneva nel suo palazzo a Napoli. A Charlottenburg vicino a Berlino v' è la collezione di antichità fatta a Roma dal cardinale di Polignac. La cosa più conosciuta sono undici figure, che il possessore battezzò per una famiglia di Licomede, cioè Achille in vesti femminili nascosto fra le figlie di quello. È però da sapersi che tutte le estremità delle figure, principalmente le teste sono moderne, e quel che è peggio, fatte da artisti principianti dell' accademia di Francia a Roma. La testa del così detto Licomede è il ritratto del rinomato signore di Stosch. Il miglior pezzo che vi sia, è un fanciullo sedente di bronzo, il quale giuoca cogli ossi chiamati dai Greci, astragali, e dai Romani, tali, e servivano in vece dei nostri dadi. Il tesoro di antichità il più ricco esiste a Dresda: esso è formato dalla Galleria Chigi di Roma, che il re Augusto comprò per 60000 scudi, ed aumentò di una raccolta di statue, che il Cardinale Alessandro Albani gli cedè per 10,000 scudi. Io però non posso indicarne le bellezze principali, perchè le statue migliori erano rinchiuse in casotti di tavole, ammucchiate come le aringhe, e potevano vedersi, ma non esaminarsi. Alcune erano meglio situate e fra

queste si annoverano tre figure femminili vestite, le quali sono la prima scoperta fatta in Ercolano. (13).

§. 31. Delle pitture del gran Raffaello non ve n' ha alcuna in Inghilterra: a meno che non lo fosse un San Giorgio posseduto dal conte Pembrocke, il quale, a quanto io mi ricordo, è simile a quello della Galleria del duca d' Orleans: esso è inciso da Pagot. A Hampton-court però vi sono sette cartoni di Raffaello fatti per sette tappeti che si conservano nella chiesa di S. Pietro: questi sono stati incisi dal Dorigny. Ultimamente lord Baltimore mandò in dono da Roma al re d' Inghilterra un disegno della Trasfigurazione di Cristo di quel grande artista, della grandezza dell' originale. Esso è disegnato dall' opera stessa, con un' arte difficile ad imitarsi in creta nera, che è fissata sulla carta in modo che il disegno non può in alcun modo soffrire. Ella conosce, amico caro, l' artista ch' eseguì questa copia, il sig. Giovanni Casanova, il maggior disegnatore che sia a Roma dopo Mengs suo maestro; e noi abbiamo più d' una volta veduto ed ammirato questo lavoro.

§. 32. In Francia a Versailles è la celebre sacra famiglia di Raffaello incisa da Edeling, e posteriormente anche da Frey unitamente alla santa Caterina. Nell' Escuriale in Spagna vi sono due quadri della stessa mano, uno de' quali è una Madonna. In Germania vi sono due quadri, a Vienna, una santa Caterina, ed a Dresda una Tavola d' altare che era a S. Sisto in Piacenza: ma questa non è della migliore maniera dell' artista, e sfortunatamente è dipinta sulla tela, mentre le altre sue pitture ad olio sono sul legno, perciò essa aveva già

(13) Veggansi i Pensieri sulla imitazione ec; la Epistola ec.; l' Illustrazione dei pensieri medesimi.

molto sofferto quando venne dall' Italia, e se la tavola può dare un' idea del suo disegno, questa idea rimane molto imperfetta dalla parte del colorito. Un preteso Raffaello, che alcuni anni sono il re di Prussia fece comprare a Roma per 3000 scudi, non fu da nessuno di questi intelligenti riconosciuto per tale, e per questo non fu possibile trovare alcuna testimonianza autentica, che ne provasse la legittimità.

§. 33. Da questa indicazione delle migliori opere degli artisti antichi, e dei dipinti di Raffaello esistenti fuori di Roma e dell' Italia, deve trarsi la conseguenza, che il bello nell' arte altrove non è che parziale, e che il sentimento del bello in Roma soltanto può essere perfetto, giusto e raffinato. Questa capitale del mondo rimane tuttora una sorgente inesauribile di bellezze dell' arte, e si scopre più in un mese qui, che in un anno nelle città sepolte dal Vesuvio vicino a Napoli. Dopo che io, per scrivere il mio trattato sulla bellezza nella Storia dell' Arte, ebbi esaminato tutto quello che in Italia rimane delle bellezze dell'antichità, io non credetti di potere mai più ritrovare una testa di gioventù maschile più bella dell' Apollo, del Genio della villa Borghese e del Bacco della Villa Medici in Roma, e fui trasportato fuori di me, quando mi capitò sotto gli occhi una bellezza anche maggiore in un giovine Fauno con due piccole corna sulla fronte, il quale fu scoperto più tardi, e si trova fra le mani dello scultore Cavaceppi. Gli manca il naso ed un poco del labbro superiore. Qual' idea darebbe quella testa, se fosse illesa. Una delle più belle statue antiche fu scoperta in maggio di quest' anno 1763 vicino ad Albano in una vigna del principe Altieri. Essa rappresenta un giovine Fauno, il quale si tiene innanzi al ventre una gran conchiglia, d' onde doveva scorrere dell' acqua, e la figura colla testa piegata e col corpo

curvato vi guarda dentro. Il Fauno danzante di Firenze sembra duro in paragone di questo, il quale non può esser posto a confronto con alcuna statua più convenientemente, che col torso dell' Ercole divinizzato da me descritto. Sarà dunque celebre in avvenire il Fauno Altieri, quanto il così detto (a torto) Gladiatore combattente Borghese e l' Ercole Farnese.

§. 34. Dopo questa proposta generale per l' istruzione si dovrebbe passare a trattare del bello particolare proprio ad ognuna delle tre arti belle, Pittura, Scultura ed Architettura; ed il farei se lo spazio prefissomi lo permettesse. Bisogna ch' io mi contenga entro i confini di questo scritto e dentro quelli impostimi da altri importanti lavori ed occupazioni, e debbo contentarmi di cogliere soltanto qua e là alcuni fiori in questo vasto campo.

§. 35. Il bello in queste arti è più difficile a vedersi nella prima, più facile nella seconda, ed anche più facile che in questa nella terza; il provare però la causa del bello è in tutte difficile, e qui vale il noto principio che nulla è più difficile della prova di una verità visibile, e che può essere concepita da chiunque coll'ajuto dei sensi.

§. 36. Nell' architettura il bello è più generale, perchè esso consiste principalmente nella proporzione; poichè una fabbrica, può colla sola proporzione anche senza ornamenti divenir ed esser bella. La scultura non ha due parti difficili cioè il colorito ed il chiaroscuro, cose per le quali la pittura porta la sua bellezza a più alto grado, e per conseguenza è gradatamente più facile il possedere ed il conoscere l' una che l' altra di queste arti. Per questa cagione il Bernini potè, senza il sentimento del bello umano, essere un grande architetto, la qual lode egli non merita nella scultura. La cosa è talmente sensibile, che io resto sorpreso, che

essere vi possano persone le quali abbiano dubitato se la pittura o la scultura fosse più difficile : giacchè non può rivocarsi in dubbio che nei tempi moderni non vi sieno stati meno buoni scultori che buoni pittori. Da ciò segue, che, siccome il bello nella scultura più che nelle altre due arti stain una cosa sola, il sentimento di esso debba nella pittura e nell'architettura essere tanto più raro, che non lo è nella scultura, come può ciò vedersi perfino in Roma nelle fabbriche moderne, fra le quali pochissime sono eseguite secondo le regole della vera bellezza, come son quelle del Vignola, niuna eccettuata. A Firenze la bella architettura è ben rara, di modo che non v'ha che una sola piccola casa, che possa dirsi bella, e che gli stessi fiorentini mostrano come una rarità. Lo stesso può dirsi anche di Napoli. Venezia però supera ambedue queste città per varj suoi palazzi sul canal grande, opere di Palladio. Tirisi pure la conseguenza dall' Italia ad altri paesi. Ma in Roma vi sono più bei palazzi e case che in tutto il resto dell' Italia insieme. La più bella fabbrica de' nostri tempi è la villa del Cardinale Alessandro Albani, e la sala di quella villa può dirsi a buon dritto la più bella e magnifica del mondo.

§. 37. Il complesso del bello nell' architettura deve ricercarsi nella più bella fabbrica del mondo, e questa è la chiesa di S. Pietro. I difetti che in questa trovano il Campbell nel suo Vitruvio brittannico ed altri, sono come cose dette per averle sentite dire, e non hanno alcun fondamento. Si critica nella facciata che le sue aperture ed i suoi membri non istanno in proporzione colla grandezza della fabbrica; ma non si è riflettuto che questi pretesi difetti, sono indispensabile effetto del balcone da cui, come in S Giovanni Laterano ed in S. Maria Maggiore, dà al pubblico la benedizione

papale (14). L'attico di questa parte non è più alto di quello del resto della fabbrica. Il preteso difetto principale però è che Carlo Maderno, l'architetto della parte anteriore della chiesa, l'ha fatta venire troppo innanzi, ed ha dato a quel tempio in vece della forma di una croce greca nel mezzo della quale avrebbe dovuto sorgere la cupola, la forma d'una croce latina. Questo però l'architetto lo fece essendogli stato ordinato all'oggetto di far contenere dalla chiesa nuova tutto lo spazio occupato dall'antica. Questo allungamento era stato già progettato da Raffaello, quale architetto di S. Pietro, prima di Michelangelo, cosa che si vede dalla pianta che ne diede il Serlio, ed infatti sembra, che anche Michelangelo avesse la stessa idea, come lo dimostra la sua pianta, che si trova nel Bonanni. Anche la forma di croce greca sarebbe stata in opposizione colle regole degli architetti antichi, i quali insegnano che la larghezza d'un tempio dev'essere un terzo della sua lunghezza.

§. 38. Nella scultura delle opere antiche, la prima cognizione per esercitare il sentimento del bello è la differenza dell'antico e del moderno nella figura medesima. La mancanza di questa cognizione ha indotto in errore molti pretesi intelligenti e scrittori; poichè essa non è sempre facile come nei ristauri delle statue del palazzo Giustiniani, che rivoltano gli stessi principianti del buon gusto. Io intendo di parlare dei pezzi aggiunti alla figura; poichè i segni o emblemi che l'accompagnano, non entrano nella sfera del sentimento del bello. Tutti gli autori si sono ingannati nel parla-

(14) Questa ragione presa dalla benedizione, non rende punto la cosa migliore, poichè in tutte le belle arti, la bellezza è la cosa principale; l'idoneità, la seconda. E.

re del così detto Toro Farnese non avendovi trovato nulla di nuovo; eppure il sentimento del bello avrebbe dovuto suscitare in loro almeno dei dubbj sopra intiere mezze figure di quel gruppo. Nel nudo non tutto è bello (giacchè anche fra gli antichi v' erano buoni e cattivi artisti, come lo dice Platone nel Cratilo), ma anche poco v' ha di difettoso e cattivo: e siccome nella nostra natura si chiama perfetto quello, che ha meno difetti, così, in questo senso, vi sono molte figure antiche che possono passare per belle. Ma l' astratto e solamente bello deve distinguersi dalla espressione nella bellezza. L' Apollo del Vaticano è un volto di questo genere, il genio Borghese è dell' altro: la testa dell' Apollo non può essere che la testa di una divinità sdegnata e sprezzante. Il vestimento delle figure antiche può nel suo genere dirsi bello come il nudo; poichè tutte le loro vesti sono bene e bellamente disposte, e non tutte sono copiate da stoffe bagnate, come generalmente ed a torto si dice: elleno sono stoffe fini, che si accostano alla carne in pieghe basse e minute. Non sono dunque per questo motivo scusabili gli artisti moderni, i quali nei soggetti storici in vece di fare le vesti come gli antichi, se ne sono immaginate altre che non hanno mai esistito.

§. 39. Nei bassirilievi degli antichi alcuni autori, i quali possono parlare di opere antiche appena come i pellegrini posson parlare di Roma, hanno trovato biasimevole che tutte le figure sieno egualmente rilevate, senza la gradazione pittorica richiesta dai diversi piani e lontananze. Essi danno ciò come cosa provata, e ne deducono che questo derivasse da ignoranza, come se fosse più difficile il modellare piatto che rilevato. Dicasi a questi che non sanno molte cose. Vi sono di tali opere, che hanno tre diversi piani e rilievi delle figure, ed una ve n' ha nella magnifica

sala della Villa Albani. Nelle opere degli scultori moderni devesi deviare dalla regola generale; non si può su questo particolare giudicar sempre dell' artista dal lavoro; poichè per esempio nella statua del S. Domenico in S. Pietro, l' abito dell' ordine era per l' abile Le Gros un ostacolo insuperabile per giungere alla bellezza.

§. 40. La bellezza nella pittura sta tanto nel disegno e nella composizione, quanto nel colorito e nel chiaroscuro. Nel disegno la bellezza è la pietra di paragone anche in ciò che deve eccitare il timore, poichè quello che devia dalle belle forme può essere disegnato con dottrina ma non bello. Varie figure nel convito degli dei di Raffaello non sono conciliabili con questo principio: ma quell' opera è stata eseguita da' suoi scolari, e fra questi Giulio Romano, il quale era il suo favorito, non possedeva il sentimento del vero bello. Quando la scuola di Raffaello, che apparve soltanto come un' aurora, si spense, gli artisti abbandonarono l' antico, e seguirono, come avevano fatto prima, il loro proprio capriccio. Coi due Zuccari incominciò la corruttela, e Giuseppe d' Arpino abbagliò se stesso e gli altri. Quasi cinquant' anni dopo Raffaello incominciò a fiorire la scuola dei Caracci il cui fondatore, Lodovico, il più vecchio di loro, non vide Roma che per quattordici giorni e per conseguenza non potè eguagliare nel disegno i suoi nipoti e particolarmente Annibale. Questi furono ecclettici e cercarono di accoppiare la purezza degli antichi e di Raffaello, e la scienza di Michelangiolo colla ricchezza e colla ridondanza della scuola veneziana particolarmente di Paolo, e colla amenità del pennello lombardo del Correggio. Alla scuola d' Annibale e d' Agostino si formarono il Domenichino, Guido, il Guercino e l' Albano, i quali pareggiarono la famá dei loro maestri, ma debbono essere riguardati come imitatori.

§. 41. Il Domenichino studiò l'antico più di tutti gli altri seguaci dei Caracci, e non dipinse prima di aver disegnato anche le parti più minute, come, fra le altre cose, può vedersi da otto grandi volumi dei suoi disegni, che esistevano nel Museo del Cardinale Alessandro Albani, ed ora sono posseduti dal re d' Inghilterra: ma nel nudo ei non giunse alla purezza di Raffaello. Guido non è sempre eguale a se stesso nè nel disegno nè nella esecuzione: ei conosceva la bellezza, ma non sempre la raggiunse. Il suo Apollo della famosa Aurora della villa Aldobrandini è ben lungi dall'essere una bella figura, ed in confronto dell'Apollo di Mengs in mezzo alle Muse nella villa Albani è come un servitore presso il suo padrone. La testa del suo Arcangelo è bella, ma non ideale. Ei lasciò il suo primo e forte colorito, e prese un genere chiaro, snervato e debole. Il Guercino non si distinse molto nel nudo, e non si attenne al vigore del disegno raffaellescho e degli antichi, le cui vesti ed usi egli osservò ed imitò in poche opere. Le sue pitture sono nobili, ma composte secondo le sue proprie idee, di modo che egli può chiamarsi originale più che i precedenti. L' Albano è il pittore delle grazie, ma non delle più elevate cui sacrificavano gli antichi: le sue teste sono più amabili che belle. Seguendo queste indicazioni si può cercare di giudicare da se medesimi della bellezza delle diverse figure di altri pittori che ne meritino la pena.

§. 42. La bellezza della composizione consiste nella saviezza, cioè essa deve rappresentare una riunione di personaggi savj e costumati, non già feroci e selvaggi, come sono quelli di La Fage. La seconda qualità è la ragionevolezza; vale a dire, non deve esservi nella composizione nulla di ozioso e di vuoto, niente che sia come i versi che si fanno per introdurre la rima di

modo che le figure accessorie non sembrino essere germogli innestati, ma rami provenienti dal tronco. La terza qualità è lo schivare la ripetizione delle azioni e delle posizioni, la quale è un indizio di povertà d'idee e di disattenzione. Le composizioni molto grandi si ammirano, non perchè sieno grandi: i macchinisti e quelli che sanno riempire con figure grandi spazj, come il Lanfranco, le cui cupole contengono centinaja e centinaja di figure, sono quello che sono molti autori colle loro opere in foglio. Fedro dice

*Plus esse in uno saepe quam in turba boni* (15).

§.43. Di rado si veggono insieme il molto ed il buono: e quegli che scriveva al suo amico: « io non ho avuto « tempo di esprimermi più concisamente, « sapeva che non il molto ma il poco è il più difficile. Il Tiepolo fa più in un giorno, che Mengs in una settimana, ma quegli appena veduto è dimenticato, mentre questi rimane immortale. Se però opere di grande estensione sono studiate in tutte le loro parti, come il giudizio universale di Michelangelo, di cui varie figure isolate e varii gruppi disegnati di sua propria mano, che prima esistevano nella collezione dei disegni della famiglia Albani, ed ora son in quella del re d' Inghilterra, e come la battaglia di Costantino di Raffaello, nella quale non si veggono meno cose ammirabili di quello che, come dice Omero, ne vide l' eroe, cui Pallade mostrò il campo di battaglia. Allora, dico io, noi abbiamo innanzi agli occhi un completo sistema dell' arte. La spiegazione dell' avvertimento dato qui sopra l'abbiamo nella battaglia d' Alessandro contro Poro dipinta da

(15) L. 4. fab. 5.

Pietro da Cortona ed esistente in Campidoglio, la quale è un guazzabuglio di piccole figure immaginate ed eseguite in fretta, ma che generalmente è reputata opera meravigliosa, e ciò tanto più, che dice la tradizione, che Luigi XIV ne offrì alla casa Savelli, cui quel pezzo apparteneva, 20000 scudi, favola che può essere posta insieme a quella dei 100,000 luigi di oro offerti per la Notte del Correggio.

§. 44. Il colorito acquista la sua bellezza per mezzo di una diligente esecuzione: poichè le tante variazioni dei colori e le loro mezze tinte non si trovano, nè si mettono a luogo così presto. Tutti i grandi pittori non dipinsero con prestezza, e la scuola di Raffaello, anzi tutti i grandi coloristi fecero i loro dipinti tali da essere veduti da vicino. Gli ultimi pittori italiani, frai quali Carlo Maratta è il primo, lavorarono celeremente, e si contentarono di un effetto generale delle loro pitture, da ciò viene che queste perdono molto, se si osservano per lungo tempo e da vicino. Da quei pittori dev' esser venuto il proverbio tedesco: *Schön von weitem wie die italiänischen Gemälde* (bello da lontano come i quadri Italiani) Non parlo qui delle pitture a fresco, come quelle che non possono essere eseguite con finitezza, perchè debbono fare effetto da lontano, e neppure di quelle finite e leccate che vedesi essere eseguite con molta fatica e titubanza, e che sono stimate più per la diligenza che per il vero sapere. Le prime indicano sicurezza e cognizione, ed un pennello libero fa effetto anche da vicino. Di questo genere è la perla fra tutti i quadri piccoli che esistono al mondo, cioè la famosa Trasfigurazione di Cristo di Raffaello nel palazzo Albani, che molti credono essere di propria mano di questo principe della pittura, ma che altri vogliono sia di alcuno de' suoi scolari. Dell'altro genere è la Deposizione dalla Croce di Van der

Werff, essa pure nel palazzo Albani, dipinta dall' artista per l' Elettore Palatino, che ne fece dono a Clemente X. Nel colorito del nudo Correggio e Tiziano sono superiori a tutti, poichè nelle loro carni v' ha verità e vita. Rubens, che nel suo disegnare non è ideale, lo è in questo, e la sua carne rassomiglia al rosso delle dita guardate contro il sole, ed il suo colorito in confronto di quello dei pittori citati è come una composizione trasparente di vetro in confronto della porcellana.

§. 45. Riguardo ai lumi ed alle ombre poche sono le opere del Caravaggio e dello Spagnoletto, che possano essere belle, poichè elleno sono in opposizione colla natura della luce. L' oscurità delle loro ombre nasce dalla massima: che le cose opposte messe le une presso alle altre risaltano più « (16) come accade di una pelle bianca che spicca meglio con una veste nera. Ma la natura non procede con questo principio: ella passa gradatamente dalla luce, all' ombra, alla oscurità: il giorno è preceduto dall' aurora, e la notte dal crepuscolo. I pedanti in pittura apprezzano quest' arte nera, come i pedanti in letteratura apprezzano alcuni autori rancidi. Ma un amatore dell' arte, il quale sa di avere il sentimento del bello, ma non possiede bastante cognizione, è indotto in errore, quando sente lodare da pretesi conoscitori opere, delle quali il suo senso gli dice il contrario. Se egli ha osservato le opere dei migliori artisti, in modo da avere acquistata l' esperienza necessaria, ei può prefiggersi per regola più il suo occhio ed il suo senso, che il giudizio da cui non rimane persuaso. Poichè vi sono persone, le quali lodano soltanto quello che piace agli altri, per non andare contro alla opi-

(16) Opposita juxta se posita magis elucescunt. E.

nione generale; come il celebre Maffei, il quale era pochissimo profondo nel greco, apprezzava egualmente l' oscuro e stiracchiato Nicandro, ed Omero, per dire qualcosa di strano, e per far credere ch' egli avesse letto ed inteso il suo eroe. L' amatore dell' arte può ritenere per certo, che, se non fosse necessario il conoscere la maniera di certi pittori, i quadri di Luca Giordano, del Preti calabrese, del Solimene ed in generale di tutti i pittori napoletani valgono appena la pena d' essere guardati: lo stesso può dirsi dei pittori veneziani degli ultimi tempi e particolarmente del Piazzetta.

§. 46. A questa istruzione sul sentimento del bello nell' arte aggiungo le seguenti avvertenze. Facciasi prima di ogni cosa attenzione ai pensieri originarj e particolari che sono nelle opere dell' arte, i quali talvolta sono come perle buone poste in mezzo ad una collana di false, e che fra queste si perdono. La nostra osservazione dovrebbe incominciare dall' azione che è prodotta sull' intelletto, come parte principale della bellezza, e di là discendere alla esecuzione. Questo è da notarsi principalmente riguardo alle opere del Poussin, nelle quali l' occhio non è allettato dal colorito, e perciò potrebbe il loro merito principale passare inosservato. Esso ha rappresentato nel suo quadro della estrema unzione le parole dell' Apostolo: *justam pugnam pugnavi*, mediante uno scudo appeso alla testa del letto dell' moribondo, sul quale scudo v' ha il monogramma di Cristo quale si vede sulle antiche lampade cristiane, ed al di sotto un turcasso che può indicare i dardi del nemico. Le piaghe dei Filistei nelle parti vergognose sono rappresentate col mezzo di due persone che porgono la mano all' ammalato turandosi il naso. Nobilissimo pensiero è nella celebre Io del Correggio il cervo assetato, preso dalle parole del Salmista: come il cervo grida ec. quale vera immagine dell' ardente desiderio di Giove;

poichè il gridare del cervo vuol dire nell' ebraico anche desiderare qualche cosa ardentemente e con ansietà. Bene immaginata è la caduta del primo uomo, quadro del Domenichino nella Galleria Colonna. L'onnipotente portato da un coro di angioli rinfaccia ad Adamo il suo fallo, questi rigetta la colpa sopra Eva, ed Eva sul serpente che striscia a terra vicino a lei, e queste figure sono collocate a gradi, come è l'azione, ed in una catena di azioni che passano da una all' altra.

§. 47. La seconda avvertenza dev'essere l'osservazione della natura. L' arte come imitatrice di essa, deve per fare la bellezza andare sempre in traccia di quello che è naturale, ed evitare quanto è possibile tutto quello che è sforzato, perchè la stessa bellezza nella vita può divenire spiacevole, ove sia accompagnata da atteggiamenti sforzati. L'affastellamento di dottrina in un' opera val molto meno della semplice e chiara istruzione; nella stessa guisa l' arte val meno della natura, e dev'essere considerata in proporzione di essa. Grandi maestri operarono in opposizione a questo principio; capo di questi è Michelangelo, il quale per mostrarsi dotto nelle figure dei sepolcri dei Granduchi trascurò perfino la decenza. Per questo motivo non è da sperare di trovare bellezza nei grandi scorci; poichè questi sono come la studiata brevità nella geometria di Cartesio, e nascondono quello che dovrebbe essere visibile: essi potranno servire di prova di gran perizia nel disegno, mai però di cognizione della bellezza.

§. 48. La terza avvertenza riguarda la finitezza; siccome questa non dev' essere la prima cosa da notarsi, si deve passare sopra i suoi artificj come sopra nei; poichè in ciò gli artisti tirolesi, i quali sono riusciti a scrivere in rilievo il *pater noster* sopra un nocciuolo di ciliegia, possono disputare la palma a tutti gli altri. Ove però gli accessorj sono eseguiti con diligenza pari

a quella usata nell' oggetto principale, come sono le erbe sull' avanti del campo della Trasfigurazione di Cristo; questo mostra l' uniformità dell' artista nel pensare e nell'operare, il quale come il creatore volle comparire grande e bello anche nelle cose piccole. Maffei il quale, sebbene inesattamente, dice che gli antichi incisori di pietre facevano il fondo delle loro figure incavate più liscio dei moderni (17) dev' aver fatto maggiore attenzione alle minuzie che all' essenziale dell' arte. La levigatezza del marmo non è dunque un pregio nelle statue, poichè molte statue, ed anche alcune delle più belle non sono levigate.

§. 49. Tutto questo può ritenersi per sufficiente allo scopo di questo scritto. Non è possibile il dare tutta la chiarezza a cose che dipendono dal solo sentimento; e non è possibile l'insegnare tutto in iscritto, come fra le altre cose lo provano i segnali che l'Argenville nelle sue vite dei pittori ha preteso dare delle loro opere. « Andate e vedete » dico io, ed a lei, amico mio, desidero di ritornare. Questa fu la promessa da lei fattami quando incisi il suo nome nella corteccia di un bellissimo e fronzuto acero a Frascati, ove io piangeva in sua compagnia la mia gettata gioventù, ed offrivala al Genio. Si sovvenga di quel giorno e del suo amico: goda della sua bella gioventù, in mezzo a nobili piaceri, e lontano dalla sciocchezza delle Corti, per poter vivere a se stessa e dare al mondo figli e nipoti che le somiglino.

(17) Vedasi la nota 2. all' *Avvertimento sul modo di osservare*, di sopra alla p. 503.

# NOTIZIA

SUL

# CELEBRE MUSEO DI STOSCH

A FIRENZE

# NOTIZIA

SUL

# CELEBRE MUSEO DI STOSCH

## A FIRENZE (1).

§. 1. Le mie molte occupazioni non mi permettono di dare una notizia circostanziata di una parte del Museo Stoschiano, e precisamente delle antiche pietre incise di esso, quanto bramerei, e quale un sì prezioso tesoro lo meriterebbe. Ella veda il Catalogo in francese, che quanto prima sarà finito. Io venni da Roma a Firenze (2) ed intrapresi questo lavoro, parte per estendere le mie cognizioni, parte per contribuire anche qualcosa del mio ad un monumento in onore del suo illustre defonto possessore. Il signore di Stosch fu mio amico dal momento in cui io giunsi a Roma, e mi si conservò tale fino alla morte, ad onta che mai non ci siamo conosciuti di persona: ei fu quello che mi procurò il favore, e se posso dirlo senza vanità, l' amicizia di sua Eminenza il sig. Cardinale Alessandro Albani.

§. 2. La collezione delle pietre incise, delle paste antiche, e di alcune moderne prese dalle pietre più

(1) Si confronti con questa notizia la Descrizione di Winckelmann delle pietre incise del gabinetto del barone di Stosch ed il frammento d' una lettera a Lippert. E.

(2) Sul principio di Settembre del 1758.

rare contiene oltre due mila cinquecento pezzi. I Cammei o pietre scolpite in rilievo non vi sono compresi, essi formano una collezione a parte (3). Il Museo Stoschiano è dunque di quelli che esistono in tutto il mondo il più ricco. Il Gabinetto del re di Francia non gli sta neppure a paragone. La famosa collezione del palazzo Barberini a Roma è un tesoro, di cui ho solamente udito parlare; ma nè io, nè alcun altro, e forse perfino lo stesso possessore non ne potrà dar la minima notizia. Il signor Cardinale Albani ne vide qualche cosa nella sua gioventù; nè mai potè più saperne nulla: poichè le pietre sono sciolte in sacchi; ma sua Emimenza sa che ottanta di quelle pietre portano il nome dell' artista.

§. 3. Sarebbe da desiderarsi che si facesse una descrizione ragionata del Museo Stoschiano, ma oltre che mi riconosco non fornito d'una capacità sufficiente per un tale lavoro io non potrei intraprenderlo, perchè appena io fui arrivato a Firenze, Sua Eminenza mi affidò la direzione della sua biblioteca e del suo museo d'antichità a Roma; e perchè mi propongo di fare un piccolo viaggio in Grecia. Io ho dovuto dunque limitarmi a descrivere le antiche pietre e paste più importanti, più belle e più difficili a spiegarsi. Il possessore dell' intiero Museo è il sig. Muzel figlio del sig. professore Muzel di Berlino nipote ed unico erede del sig. di Stosch.

§. 4. Io ho proceduto in questo lavoro nel modo stesso, in cui procedetti pel mio saggio di Storia dell'Arte degli antichi; ho schivato di dire quello ch'era stato detto. Se il soggetto d' una pietra era conosciuto io non ho fatto che nominarla; ma se il suo pregio stava nell'ar-

(3) Le pietre e le paste erano insieme 3444. pezzi.

te , io ho cercato di spiegarmi in modo , che il lettore potesse istruirsi , o interessarsi anche senza vedere la pietra e la impressione. A quelle pietre il cui soggetto era raro e difficile a spiegarsi io mi sono fermato con maggiore attenzione; Le prove però da me addotte non sono altro che le citazioni delle opere , dalle quali io le ho tratte . Io non ho rubato nè da Pomey nè da Giraldi . Nel far questo lavoro io ho riletto i più antichi autori e poeti greci . Omero è stato sempre il mio oracolo principale.

§. 5. Io non nego che alcune di quelle pietre non sieno lavoro di artisti moderni ; questo è detto fedelmente a suo luogo . In quella soprabbondanza di varietà non mi si affacciò neppure alla mente il pensiero di dare , descrivendole , pietre moderne per antiche , come ha fatto il Mariette, e come ha fatto fare lo Zannetti. Questo fatto potrà provarsi in altra occasione. Io non giudico sopra rami , ma sopra buonissime impressioni , altrimenti io non avrei dovuto dichiarare per moderne molte teste del museo del re di Francia: ma io so quali sono le idee che hanno i francesi della bellezza degli antichi . Detto sia fra noi , io temo di dire ai nostri compatriotti qualche cosa a danno di quella nazione; la loro smania di tradurre libri francesi pieni d'errori, quanto lo è la Storia tedesca di Barre (4), fa nascere in me questo timore .

§. 6. Se io non fossi vincolato dal tempo e dai confini che deve avere una lettera, io le nominerei prima le pietre più rare e poi le più belle ; indi toccherei quelle notizie particolari, che si possono ricavare dalle altre .

§. 7. Le pietre più rare sono generalmente parlando le etrusche. Può giudicarsi del loro merito da quanto è

(4) Histoire générale d' Allemagne. Par. 1748. 4. 11. tom.

stato detto intorno ad una pietra etrusca esistente nel Gabinetto del re di Francia. Le più belle fra queste però sono due corniole: Una di esse rappresenta cinque dei sette eroi che fecero la prima spedizione contro Tebe, cioè Tideo, Polinice, Amfiarao, Adrasto e Partenopeo: accanto ad ogni figura ne sta inciso il nome in carattere etrusco o pelasgo più antico. L'altra rappresenta Tideo, col suo nome nell'atto in cui si trae il dardo dal piede. Ambedue queste pietre compariranno incise in rame per la prima volta nella mia summentovata opera. La prima è indubitatamente il più antico monumento dell' arte che esista al mondo, e per conseguenza uno dei tesori più preziosi che possano citarsi. L' altra ci mostra l' arte degli Etruschi nella sua più sublime bellezza, e dà un'idea dell' arte, quale essa era poco prima che salisse in fiore presso i Greci (5).

§. 8. Belle pietre chiamo io quelle, che sono belle pel loro disegno e per l'ideale, ed in questo Museo non è facile il determinare in mezzo a tante cose belle quali lo sieno più delle altre. Io potrei citare il famoso Meleagro, il quale è stampato in rame e conosciuto; un altro sceglierebbe una Vittoria, la quale è anche più bella di quelle che si veggono sulle più belle monete di Siracusa, ed è vestita come le danzatrici del Borghese: a questa non starebbe indietro una grande Atalanta in ametista. Sembra ch' ella fenda l' aria, e cammini colla velocità della Minerva d' Omero. Scherzano colle sue vesti i venti innamorati, anzi le grazie; a traverso di esse vedesi il bel nudo come uno

(5) Introduzione al Trattato preliminare dell' arte del disegno dei popoli antichi. Cap. 3. §. 8. ed il disegno d' ambedue le pietre nei Monumenti sotto i numeri 105. e 106. E nelle nostre Tavole Tav. CXXII. num 283. 284. E. P.

a traverso del vetro vede se stesso nello specchio. Con occhio amoroso nel correre ella si guarda indietro e si lascia scoperto il petto, quel bellissimo petto, per lasciarne vedere il profilo a quello che la segue. Fra le teste io sceglierei un vecchio Ercole inciso in corniola col nome COΛΩNOC, ed un Ercole giovine parimente in corniola. Per conoscere il gran pregio di questa testa bisogna avere un occhio come quello della bella greca, la compiacente Glycerium « Un bel giovine, diceva ella, è quegli nel cui volto è quasi dubbiosa la diversità del sesso « (6) Questa sentenza non vale per una testa magistrale, ma così la pensavano gli artisti greci.

§. 9. Le particolari cognizioni che possono trarsi da questo Museo furono lo stimolo principale, che m' indusse ad incaricarmi di questo lavoro. Poichè la descrizione del bello nell' arte non può essere sempre utile, se la cosa descritta non è conosciuta: ma se si ha fede nell' autore, e si crede ch' ei capisca quello che scrive, le osservazioni anche sopra una pietra non conosciuta, possono fuori dell' arte avere la loro utilità.

§. 10. Nella classe delle pietre egiziane, una testa rasa di un Arpocrate in agatonice, chiamata niccolo, è del più bel lavoro; esso non ha che una treccia di capelli sulla parte sinistra (7): « In tal guisa, dice « Macrobio (8), rappresentavano gli Egiziani il sole. » Il lavoro non è di un artista egiziano; i Greci effigiavano in questo stesso modo il dio del silenzio.

(6) Athen. l XIII. c. 8. §. 84. *τοτε οἱ παιδες εισι καλοι, ὁσον εοικασι γοναιxι χρονον.* Quella bella non si chiama Glycerium ma Glicera, Glycerium è un' altra. E.

(7) Monumenti antichi inediti n. 77., e fra le nostre Tavole Tav. CVI. num. 255.

(8) Saturn. l. 1. c. 21. med.

§. 11. Di Giove Απομυιος *Muscarius*, o scaccia mosche, altro forse non si è saputo finora, se non ciò che dice Pausania (9); da una pasta antica, io posso dire come esso era formato. La barba è fatta da due ale di mosca; e sulla testa di Giove v'ha una testa di mosca (10). Bellori avrebbe potuto già dare questa notizia prendendola da una pietra antica (11), se allora non avesse avuto innanzi agli occhi le api barberiniane.

§. 12. Gli eruditi non sono d'accordo sul vero significato del soprannome di Αιγιοχος dato a Giove (12). Una pasta antica, col nome dell'artista ΝΕΙΣΟΥ, rappresenta un Giove senza barba: esso ha la sua *hasta* e l'aquila. Intorno al braccio sinistro ha avvolta la pelle della capra Amaltea, alla foggia di un cesto, e gli serve di scudo. Questa era la sua Egida, il suo scudo (13). Veggasi ciò che dice Erodoto (14) su questa parola, e lo Spanhemio (15) riceverebbe un avvertimento.

§. 13. Se si dovesse rappresentare Minerva, prima ch'ella ponesse la testa di Medusa sul suo scudo, si sarebbe perplessi sull'attributo da figurarvi: una Sardonica ce lo insegna. Minerva combattente contro i Titani ha sul suo scudo un cavallo; il che spiega il soprannome d'*Hippia*.

(9) L. 5. c. 14 § 2.

(10) Monumenti n. 13. Tav. LXX. num. 190. 191.

(11) Nota in Num. apibus insignit. tab. 7. n. 2.

(12) V. Giove Egioco del Visconti.

(13) Disegnato nei Monumenti n. 9. Tav. LXIX. num. 187. Sull'egida di Pallade vedi ivi n. 17. Tav. LXXIV. num. 195.

(14) L. 4. c. 188.

(15) Spanh. Observ. in Calim. Hymn. in Jov. v. 49. p. 16.

§. 14. Potremmo perfino dire perchè la statua di una Minerva si chiamasse ζωςηρια (16), poichè questo nome viene dal vestire le armi. Ma siccome ella non si vede mai senza armi fuori che alla presenza di Paride, così quel nome deve avere un' altra origine. Questa origine ce l' indica una Sardonica, sulla quale Minerva oltre alle sue armi ha cinto un Parazonio, o spada corta. È noto che τελαμων, porta spada, chiamasi anche ζωςηρ.

§. 15. Come dovrebbe il pittore rappresentare una furia? Ei gli darebbe una fiaccola. Ma come la dipingevano i Greci? Fuori della descrizione fattane da Eschilo, dice il Banier (17), non ce n' è rimasta alcuna immagine. Noi l' abbiamo in una corniola, in atto di correre con vesti e chiome svolazzanti colla mano armata di pugnale.

§. 16. Come salivano gli antichi a cavallo? Come noi, si dirà, e nelle loro strade in campagna v' erano dei montatoj. Ma questi non erano alti abbastanza a questo uso, cosa che può vedersi anche da Terracina fino a Capua: d' altronde come avrebbero essi fatto ove non erano questi montatoj, o in battaglia? — Alle loro lancie v' era un rampone che serviva loro per montare a cavallo; ed essi non salivano, come noi dalla parte sinistra del cavallo ma dalla dritta. Questo il vediamo in due pietre diverse del nostro Museo (18). E non sappiamo noi già molto, sapendo questo?

§. 17. V' ha un' altra piccola cosa da sapersi, e questa è qual forma avesse nei carri degli antichi quella parte cui erano attaccate le redini: perchè senza saper

(16) Pausan. l. 9 c. 17. §. 2.

(17) Diss sur les Parques, p. 31.

(18) Disegnato nei Monumenti sotto il n. 202. Tav. CLXXIII. num. 380.

questo è impossibile l' intendere alcuni passi d' Omero; per esempio il seguente

*δοιαι δε περιδρομοι αντυγες εισι* (19).

Samuel Clarke lo traduce nel senso degli antichi commentatori.

*duoque semicirculi unde habenae suspenduntur erant.*

§. 18. Quei pezzi non erano di una rotondità circolare, ma avevano la figura di una ⊂, come si vede da una pasta grande che rappresenta un eroe sopra un carro, incoronato dalla vittoria ed accompagnato da Marte. Sopra alcune monete si vede questo stesso ordigno curvo. Ora dunque si sa che cosa esso rappresenta.

§. 19. Nel vedere un Priapo, il quale ha appeso al collo colle sue appartenenze ciò che le spose novelle ateniesi baciavano (20) e vi montavano a cavallo, mi venne in mente quello che Periplectomene in Plauto voleva fare a qualcuno ch' egli avesse trovato da sua moglie: « Ei vuol tagliarglielo, dice esso, ed attaccarselo al collo come un giuocarello (21). »

§. 20. Deve richiamarsi l' attenzione deisignori critici sulla forma del più antico Sigma greco, di cui si parla in un passo d' Ateneo (22), nel quale un pastore che non sapeva scrivere, vuole indicare ad alcuno le lettere che formavano il nome di Teseo. Osservino essi

(19) Il. E. V. v. 728.

(20) S. Agostino de Civ. Dei, c. 11.—Arnobio IV — Lattanzio l. 20. dicono questo delle Romane e del Mutino.

(21) Miles gloriosus. Act. 5. sc. 1.

(22) Athen. l. 10. c. 20. §. 80. p 454.

alcune pietre nelle quali è rappresentato Ercole nell' atto di uccidere gli uccelli Stinfalidi; poichè egli aveva avuto il suo arco da un pastore Scita. Ma queste e simili ricerche non possono colla dovuta brevità aver luogo in una descrizione.

§. 21. Io ho spiegato che cosa significasse l' uccello in una pietra del Museo mediceo (23), nella quale è rappresentato Teseo. Esso significa la figlia di Pane e di Pito trasformata nell' uccello ἴυγξ (24). Quest' uccello serviva ai filtri amorosi, e Venere ne aveva fatto uso per quello che diede a Giasone per soggiogare Medea (25).

§. 22. Questi brevi cenni possono darle qualche idea del lavoro. Io non glieli comunico però gratuitamente, ed esigo per condizione ch' Ella li legga, e li traduca al nostro comune amico sig. Bianconi. Ella ben vede che io ho scritto quello che mi è venuto alla penna. Se mi ritornerà però, cosa rara, la voglia di scrivere una lunga lettera tedesca, io le prometto un' altra buona dose di bagattelle su questo gusto. Io aspetto alcune delle mie carte da Roma, e forse fra queste vi sarà una descrizione del Torso del Belvedere, relativa però soltanto all' ideale di esso, la quale io feci, è ora circa un pajo d' anni. Io glie la comunicherò. Ella si ricorderà ch' io avevo incominciato una descrizione delle più belle statue secondo il loro ideale e secondo l' arte. In tre mesi io non feci altro per questa descrizione, che pensare. Per ora ne ho posto da banda il pensiero.

(23) Mus. Flor. t. 2. tab. 39. n. 4.

(24) Tzetz. in Lycophr. v. 310.

(25) Pindar. Pyth. Od. 4. V. in proposito Böttiger nel nuovo Mercurio Tedesco 1800. S.

# INDICE

## DELLE MATERIE

### CONTENUTE

### IN QUESTO TOMO SESTO